



**Natália Guilhermina
Oliveira Lameiras
Alves**

**Um desejo, dois mundos – Os caminhos dhotelianos
do inaudito**

**Un désir, deux mondes – Les chemins dhôteliens de
l'inouï**



**Natália Guilhermina
Oliveira Lameiras
Alves**

**Um desejo, dois mundos – Os caminhos dhotelianos
do inaudito**

**Un désir, deux mondes – Les chemins dhôteliens de
l'inouï**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas a Universidade de Aveiro.

À mon étoile filante,
A ma famille.

o júri

presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Prof.^a Doutora Anabela Dinis Branco de Oliveira
Professora Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (arguente)

Prof.^a Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

remerciements

Je voudrais, avant tout, remercier ma directrice de thèse, Maria Eugénia Pereira, du fait de m'avoir fait l'honneur d'accepter d'orienter mon travail, malgré son emploi du temps surchargé. Pour ses encouragements, ses précieux conseils et sa patience, un grand merci, en espérant que cette collaboration puisse se poursuivre.

Je tiens également à remercier l'Association des Amis d'André Dhôtel, « La Route inconnue », et plus particulièrement Monsieur Roland Frankart ainsi que son épouse, Madame Agnès Frankart, pour la gentillesse qu'ils m'ont témoignée lors d'une brève rencontre, mais aussi au cours de nos échanges de précieuses d'informations littéraires.

Je tiens, de même, à montrer toute ma reconnaissance au Professeur Otília Martins, qui m'a incitée et encouragée à entreprendre ce projet.

Je remercie également mes parents, pour leur amour et leur soutien inconditionnel, mon frère Jean-François, pour avoir toujours été présent, mon mari, Joca, pour son amour et sa compréhension et, enfin, mon plus précieux trésor, mon fils, Matias, qui par un simple sourire embellit ma vie.

Et pour finir, je remercie également le reste de ma famille, ainsi que mes amis puisque leur présence, leur parole d'encouragement et de dévouement m'ont soutenue tout au long de ce parcours.

palavras-chave

André Dhôtel, *La Maison du bout du monde*, *L'Île aux oiseaux de fer*, « Un Adieu, mille adieux », o realismo maravilhoso, o destino, a demanda, o sonho, a aprendizagem, o imaginário.

resumo

André Dhôtel foi o autor que escolhemos para a realização da nossa tese, primeiro porque o nosso interesse pelo universo diegético dhoteliano, que reúne realidade e sonho, já vinha de longa data, depois porque este escritor permanece, ainda hoje, à margem pela singularidade da sua escrita.

Escolhemos, pois, três obras para *corpus* do nosso trabalho: o romance *La Maison du bout du monde*, o conto *L'Île aux oiseaux de fer* e, por fim, a novela « Un Adieu, mille adieux ». O nosso trabalho tem por objetivo estudar os caminhos do inaudito empreendidos por Dhôtel para alcançar a realidade sonhada.

Assim, numa primeira parte, procedemos à análise das personagens principais, com base nos conceitos de Uri Margolin, no sentido de demonstrar o caráter enigmático e sonhador do herói dhoteliano e de compreender em que termos a multiplicidade das outras personagens serve de auxílio na sua busca do absoluto.

Numa segunda parte, abordamos a poética dhoteliana do espaço, onde se confundem localidades geograficamente identificadas, e que fazem parte da experiência de vida do próprio autor, com lugares desconhecidos e sonhados, formando, assim, um espaço *outro* composto por múltiplos cenários.

No decorrer da terceira parte, tentamos determinar o tempo das três narrativas, partindo da teoria defendida por Yves Reuter, de modo a identificar os artifícios utilizados pelo autor para monopolizar a atenção do leitor e, através da referência ao presente, convidá-lo a participar na narrativa.

Numa quarta parte, delineamos a constante inquietação dos heróis dhotelianos, isto é a busca da felicidade. Destacamos os efeitos propulsores, o motivo da partida em direção a um espaço *outro*, e que não é mais do que uma busca de identidade, cujo desfecho é a felicidade (re)encontrada.

Finalmente, para completar e terminar a nossa análise, tentamos abrir perspectivas, refletir sobre a escrita dhoteliana, situando-a sob a designação do realismo maravilhoso defendido por Irlemar Chiampi.

keywords

André Dhôtel, *La Maison du bout du monde*, *L'Île aux oiseaux de fer*, « Un Adieu, mille adieu », the marvellous realism, the destiny, the quest, the dream, the learning, the imaginary.

abstract

André Dhôtel was the author we selected for the realization of our thesis because our interest by the dhôtelian diegetic universe that gathers reality and dream, and also because this author still remains aside due to uniqueness of its writing.

We chose three oeuvres for the corpus of our work: the romance *La Maison du bout du monde*, the tale *L'Île aux oiseaux de fer* and, at last, the novel « Un Adieu, mille adieux ». The aim of our work was to study the paths of the unheard of taken by Dhôtel to achieve the dreamt reality.

Thus, in a first part, we carried on the analysis of the main characters, on the basis of Uri Margolin concepts, in order to demonstrate the enigmatic and dreamer character of the dhôtelian hero and to understand in which terms the multiplicity of the other characters assists its quest for the absolute.

In a second part, we approached the dhôtelian poetics of space where geographically identified localities which are part of the author's life experience are confused with unknown places thus creating a space other composed by multiple scenarios.

Throughout the third part, we attempted to determine the temporal clues existent in the three narratives starting by the theory supported by Yves Reuter, in order to identify the artifices used by the author to monopolize the reader's attention and, through the reference to the present, invite him to take part in the narrative.

In a forth part, we delineated the constant disquiet of the dhôtelian heroes, that is, the quest for happiness. We emphasized the thrust effects, the reason of the departure to a space other, which is nothing more than the quest for identity whose outcome is the happiness found.

Finally, to complete and finish our analysis we tried to open perspectives, reflect about the dhôtelian writing placing it under the designation of marvellous realism supported by Irleamar Chiampi.

mots-clefs

André Dhôtel, *La Maison du bout du monde*, *L'Île aux oiseaux de fer*, « Un Adieu, mille adieux », le réalisme merveilleux, le destin, la quête, le rêve, l'apprentissage, l'imaginaire.

résumé

André Dhôtel est l'auteur que nous avons choisi pour la réalisation de notre thèse, d'une part, parce que nous nous intéressons à l'univers diégétique dhôtelien, où s'entremêlent réalité et rêve ; d'autre part, parce que c'est un écrivain qui se maintient, aujourd'hui encore, en marge par son écriture singulière.

Trois œuvres sont donc l'objet de notre *corpus* : le roman *La Maison du bout du monde*, le conte *L'Île aux oiseaux de fer* et, finalement, la nouvelle « Un Adieu, mille adieux ». L'enjeu central de notre thèse est de suivre les chemins de l'inouï entrepris par Dhôtel pour atteindre la réalité rêvée.

Ainsi, dans une première partie, nous procédons à l'analyse des personnages principaux, d'après les notions d'Uri Margolin, et ce afin de démontrer le caractère énigmatique et rêveur du héros dhôtelien, la multiplicité des autres personnages ne servant, essentiellement, qu'à l'aider dans sa quête d'un *ailleurs*.

Dans une deuxième partie, nous abordons la poétique dhôtelienne de l'espace, où se mélangent des lieux appartenant à l'expérience de vie de l'auteur et des endroits méconnus, un *ailleurs* aux multiples décors.

Dans une troisième partie, nous essayons de déterminer le temps des trois récits, en nous appuyant sur la théorie soutenue par Yves Reuter, de façon à identifier les artifices utilisés par l'auteur pour capter l'attention du lecteur et, en usant du présent, l'inviter à participer à l'histoire.

Dans la quatrième partie, nous soulignons l'incessante inquiétude des héros dhôteliens, qui est la quête du bonheur. Nous en relevons les effets déclencheurs, le motif du départ vers un *ailleurs*, qui n'est, en fait, qu'une quête identitaire et dont l'aboutissement n'est autre que le bonheur (re)trouvé.

Finalement, dans la dernière partie, et pour mener à bien notre analyse, nous essayons d'apporter d'autres perspectives de réflexion sur l'écriture dhôtelienne, en l'assignant au concept de réalisme merveilleux établi par Irleamar Chiampi.

SOMMAIRE

Liste d'abréviations	p.15
Introduction	p.19
I – Le masque et ses visages	p.25
1 – Sous la peau de l'homme de papier, un être humain : Le (anti)-héros dhôtelien	p.28
1.1 – L'ordre physique ou biologique	p.30
1.2 – L'ordre mental – le cognitif, l'émotif, et le volitif	p.31
1.3 – L'ordre interactionnel ou ordre du comportement	p.36
1.4 – L'ordre illocutionnaire	p.43
2 – Du hasard au destin	p.45
2.1 – Les personnages adjuvants	p.46
2.2 – Les personnages opposants	p.54
II – Un espace ouvert aux quatre vents	p.59
1 – Une nature de rêve	p.62
2 – Comme une bouteille à la mer	p.66
3 – Une île déconcertante	p.68
4 – De villes en contrées	p.71
III – Un temps traversé, un destin consumé	p.81
1 – Empreintes du passage du temps	p.82
1.1 – Le moment de la narration	p.83
1.2 – La vitesse	p.87
1.3 – La fréquence	p.100
1.4 – L'ordre	p.103
2 – Autres défis du temps dhôteliens	p.105
IV – De l'incessante inquiétude à la quête du bonheur	p.113
1 – La remise en cause de soi	p.116
2 – La re-découverte de soi, le bonheur re-trouvé	p.125

V – Le réalisme merveilleux de Dhôtel	p.135
1 – Le quotidien aux facettes insolites	p.136
2 – Enchantement d'un objet magique : la chaîne en or	p.142
3 – L'envoutement d'une voix	p.145
4 – Sous le pouvoir du mécanique : les oiseaux de fer	p.148
 Conclusion	 p.151
 Bibliographie	 p.155

LISTE D'ABRÉVIATIONS

Dans le corpus de la thèse, nous utiliserons les abréviations ci-dessous.

Par ailleurs, nous n'étudierons que la nouvelle « Un Adieu, mille adieux » du recueil portant le même nom.

MBM *La Maison du bout du monde*

IOF *L'Île aux oiseaux de fer*

AMA « Un Adieu, mille adieux »

« Écrire c'est une respiration ! »

JULIEN GREEN, *Julien Green en liberté avec Marcel Jullian*.

INTRODUCTION

Lorsque nous pensons à André Dhôtel, nous lui associons machinalement son œuvre la plus connue, à savoir le roman *Un pays où l'on arrive jamais*, qui lui a valu le Prix Femina en 1955. Nommé de promeneur ardennais, Dhôtel est avant tout un conteur d'histoires et son style, bien que singulier, nous guide dans un univers où se mêlent réalisme et imaginaire.

Bien que peu connu en dehors de la France, Dhôtel se voit attribuer de multiples illustres prix comme le Grand Prix de l'Académie Française, le Grand Prix National de Lettres, le Prix de Littérature pour les Jeunes. Ainsi, l'écrivain laisse derrière lui une panoplie importante d'ouvrages : romans, contes pour enfants, poèmes, essais, préfaces, recueils de nouvelles, etc..

L'œuvre dhôtelienne a la particularité de s'enraciner dans le quotidien, en évoquant la vie des petits villages, en retraçant les plus infimes détails de la nature avenante, les recoins sauvages. En tant que créateur du « dhôtelland », il dédie presque la totalité de ces œuvres à son pays natal, les Ardennes, et retrace le pittoresque du paysage de son enfance, mais il y introduit diverses excentricités, plusieurs étrangetés de façon à tisser le passage entre le monde réel et le monde irréel. Ce qui nous est commun se trouve soudainement envahi par l'insolite et nous basculons dans un autre monde.

Les héros du « dhôtelland » sont souvent des adolescents ou des jeunes adultes parce que, à cet âge-là, le monde est encore plein de mystères. Or, André Dhôtel ne s'attarde pas sur la description physique de ses personnages principaux, puisqu'il accorde beaucoup plus d'importance au côté moral de ces derniers. D'origine modeste et simple, ils vivent dans un univers provincial, normalement entouré de nature, mais, parce qu'ils sont insatisfaits, ils partent à la recherche d'un *ailleurs*, du bonheur.

Le départ du héros va le placer dans un autre ou dans plusieurs autres espaces et temps. Mais le voyage n'est pas seulement physique, dans la mesure où il se déplace également par l'évasion et le rêve. Aussi l'auteur ancre-t-il, d'une part, ses personnages dans le réel et, d'autre part, les situe-t-il dans un endroit vague, dans un temps flou pour susciter la rêverie. Les aventures s'enchaînent, les péripéties se multiplient, mais, subitement, une rencontre, un événement déclenchent une prise de conscience et les héros décident de revenir au point de départ. Le quotidien avait été bouleversé, leur vie interrompue et ils avaient décidé de partir au hasard, poussés par le rêve, mais, en fait, cet *ailleurs* tant recherché est dans *l'ici-même*.

Les trois œuvres de notre *corpus* sont : le roman *La Maison du bout du monde*, le conte *L'Île aux oiseaux de fer* et la nouvelle « Un Adieu, mille adieux ». Toutes nous font voyager, nous font prendre les chemins de l'inouï, nous conduisant tantôt à un univers proche de la réalité quotidienne, tantôt dans un *ailleurs* indéfinissable puisque féerique et magique.

Par conséquent, il nous a fallu découvrir les procédés utilisés par Dhôtel pour nous transporter dans cet univers situé entre la réalité et le rêve. Aussi, dans une première partie, nous sommes-nous intéressée aux personnages, puisqu'ils sont empreints de caractéristiques multiples et diverses, qui en font des êtres singuliers. Nous nous sommes inspirée de la « version de personnage » d'Uri Margolin, afin de mettre en évidence le caractère ambigu des héros dhôteliens. Puis, nous avons cherché à établir un rapport entre ces derniers et les autres personnages, pour discerner, parmi ces derniers, ceux qui sont adjutants, c'est-à-dire qui aident à la progression du héros dans sa quête, et ceux qui sont opposants, c'est-à-dire qui essaient d'empêcher que le héros évolue dans sa recherche.

Dans une deuxième partie, nous nous sommes arrêtée sur l'espace, puisque, dans les trois œuvres en question, nous retrouvons des lieux géographiquement localisables, qui font partie du quotidien réel, des souvenirs de l'auteur, mais également des endroits inexplorés, inconnus, étranges et qui dépaysent quelque peu le lecteur, mais sans jamais faire en sorte qu'il se sente complètement perdu.

Dans une troisième partie, nous avons cherché à définir le temps de la narration, à expliquer la valeur des indices temporels. En nous appuyant sur la théorie d'Yves Reuter, qui explore l'importance du présent au sein du récit, nous avons essayé d'expliquer que Dhôtel utilise, lui aussi, ce subterfuge pour que le lecteur adhère instinctivement au récit, plonge complètement dans l'histoire, comme si un pacte avait été fait entre l'auteur et son lecteur.

Dans une quatrième partie, nous avons analysé l'incessante inquiétude des personnages principaux et les chemins parcourus lors de la quête du bonheur. Poussés par une force intérieure, ils initient un voyage pour se retrouver eux-mêmes, pour se redécouvrir. Ils partent en quête d'un *ailleurs*, mais ils reviennent sur un *ici*, puisque la reconnaissance ne va être, en fait, que la connaissance de soi. Par conséquent, la quête initiatique est une quête identitaire, le bonheur perdu, oublié est le bonheur retrouvé.

Dans une cinquième partie, nous avons essayé de comprendre quel était l'aboutissement littéraire de l'imaginaire dhôtelien et nous avons décidé que les trois récits que nous avons analysés devaient être placés sous la désignation de réalisme merveilleux créée par Irlemar Chiampi. Dans nos trois œuvres, la fantaisie se trouve insérée dans le réel et le lecteur semble pénétrer dans un songe où réalité et rêve ne font qu'un, mais jamais il n'hésite, jamais il ne se sent menacé et déconcerté. Dhôtel semble subtilement convier le lecteur à participer à cet univers enchanté.

« Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche. »

ANDRÉ GIDE, *Les Faux-Monnayeurs*.

I – LE MASQUE ET SES VISAGES

Les personnages ont vu leur rôle se modifier au fil des siècles. Nous constatons que dans le mot personnage se trouve un paradoxe assez surprenant, dans la mesure où, *persona* qui, en latin, signifie masque de théâtre. En effet, les conceptions classiques nous mènent à souligner qu'au théâtre, les acteurs recouraient à des masques pour exprimer différentes émotions et/ou situations. Grâce à ces faux visages, les acteurs pouvaient représenter leur personnage en toute liberté sans prendre le risque d'être reconnus par le public ou d'être victimes de réprimandes, moyennant le contexte politique de l'époque. Ils symbolisaient, le plus souvent, une classe sociale et, par le biais de la parodie, ils manifestaient leur opinion envers l'abus du pouvoir, l'injustice, la misère du peuple, entre autres. Au temps de Molière, les personnages étaient des « silhouettes caricaturales, codifiées par des masques, déterminées par des costumes invariables, fixées par des pitreries et des tics spécifiques, les créatures de la *commedia dell'arte* ont le statut de marionnettes enfermées dans des rôles étroitement stéréotypés » (Darcos et Tartayre, 1987 : 223).

Pour norme, le héros possédait des attributs tels que la force, ils étaient capables de prouesses fantastiques et héroïques, possédait une identité forte qui faisait qu'il était un individu hors du commun, etc.. Toutefois, au long des temps, ces particularités subirent des changements, évoluèrent, de sorte que :

(...) à l'époque classique, le héros attirait d'abord l'attention par ses exploits, à l'époque moderne, c'est surtout par la façon dont le texte le présente qu'il suscite l'intérêt. (...) Le héros prédéfini (conforme aux normes culturelles) a ainsi progressivement cédé la place à un héros construit (dépendant des seules techniques narratives). (Jouve, 1995 : 252)

De nos jours, les personnages diffèrent de ceux de l'époque classique. Le personnage héroïque d'aujourd'hui, bien qu'il ne soit point vaillant, exemplaire, n'en demeure pas moins représentatif d'une histoire et essentielle à la signification du récit :

Depuis Propp, le personnage ne cesse d'imposer à l'analyse structurale du récit le même problème : d'une part les personnages (de quelque nom qu'on les appelle : *dramatis personae* ou *actants*) forment un plan de description nécessaire, hors duquel les menues « actions » rapportées cessent d'être intelligibles, en sorte qu'on peut bien dire qu'il n'existe pas un seul récit au monde sans « personnage (...) ». (Barthes, 1977 : 33)

Michel Zérafra ajoute encore, au sujet du statut de personnage que :

Le personnage romanesque correspond avec une singulière plénitude au terme latin *persona*. En effet, à travers le masque du héros (et, plus généralement, à travers toutes les structures formelles du récit), passe une « voix » très complexe : celle, tout ensemble, d'un personnage pourvu d'un rôle (...) et de l'auteur (...) chargé de jouer. En tant qu'acteur de métier, le personnage est le porte-parole d'un narrateur exprimant par une écriture les multiples aspects de sa conscience, et ceux de son statut dans une société, une civilisation, une culture. (Apud Miraux, 1997 : 70)

C'est pourquoi, avant de nous lancer dans l'analyse même des personnages présents dans *La Maison du bout du monde*¹, *L'Île aux oiseaux de fer* et « Un Adieu, mille adieux » et nous estimons qu'il est important de s'arrêter quelques instants sur la spécificité des personnages créés par l'écrivain André Dhôtel.

En effet, l'auteur a toujours révélé avoir une grande passion pour les gens simples, tels ceux que nous pouvons rencontrer à la campagne ou dans un village français quelconque², qui mènent une existence à priori banale, sans grande histoire et sans luxe. Ces personnages sont donc, eux aussi, et pour la plupart, des individus ancrés dans une réalité palpable, simple et quotidienne, où rien ne semble pouvoir

¹ - Dorénavant, nous utiliserons les abréviations suivantes : *MBM* pour *La Maison du bout du monde*, *IOF* pour *L'Île aux oiseaux de fer* et *AMA* pour « Un Adieu, mille adieux ».

² - André Dhôtel passait beaucoup de temps dans son village natal, dans les Ardennes, et éprouvait beaucoup de plaisir à écouter les gens de son pays.

venir ébranler la routine de la vie. Or, ce monde réel est, en fait, insuffisant à l'homme, c'est pourquoi il est, parfois, touché par le surnaturel. Ces personnages remplis de candeur, possédant une simplicité démunie d'ambition, soulignent le goût de l'auteur pour les individus purs et renforcent l'importance qu'il accorde au statut de l'être humain. Le narrateur des récits dhôteliens partage le goût de l'auteur et révèle une certaine intimité lorsqu'il décrit les caractéristiques qui sont représentatives de chacun de ces personnages.

Bien que rejetés, voire même exclus par la société du fait de ne pas être conformes aux normes instaurées, Dhôtel ne considère pour autant pas ses personnages des « hors » norme. De fait, Dhôtel estimait que l'entourage humain peut être surprenant et bizarre, mais en aucun cas étranger à l'autre, puisqu'il suffit de savoir lire l'intérieur de l'homme, son âme, pour y découvrir son essence même. Ce qui l'intéresse donc, avant tout, c'est que le lecteur décrypte la réelle valeur de chacun de ces personnages. Ceux-ci sont à la fois déroutants, agités malgré eux, mais aussi attachants, souvent victimes du destin, de l'indécis et de l'incertitude. Souvent complexes sur le plan psychologique, la plupart d'entre eux possédant un comportement que l'on pourrait qualifier d'insaisissable, ils entretiennent des relations et des liens assez compliqués, et quelquefois déroutants, avec les autres. D'ailleurs, et selon Monique Venot Petitet, « ce choix assez énigmatique de personnages inconsistants, abouliques, banals, est une constante dans l'œuvre de Dhôtel » (1996 : 88). Ils se laissent, cependant, consumer par le monde qui semble vouloir leur échapper. Ils se sentent dépassés par les événements et ne savent quelle attitude adopter :

Ainsi, au cours de la lecture, l'image du personnage fonctionne comme une structure dynamique constamment ouverte aux nouvelles informations qui la modifient et la complètent. (Labuda, 1983 : 43-44)

Ce sont des personnages qui font preuve d'une grande politesse et qui ne perdent jamais contenance. Ils ne sont ni rebelles, ni autoritaires, ni non-conformistes et, par conséquent, ils peuvent paraître nonchalants, amorphes, indifférents. Or, ils semblent renaître dès que l'amitié, l'amour, la communication avec les autres, l'imprévu et l'aventure surgissent.

Par ailleurs, les personnages dhôteliens ne sont pas que des enfants, des adolescents fugueurs, rêveurs, à la recherche d'aventure, en proie aux émotions d'un premier amour, ce sont aussi des adultes mûrs aimant le vagabondage, des hommes contraints au hasard, des jeunes femmes passionnées. Selon Patrick Reumaux (cf. 1984 : 96), le monde de Dhôtel est peuplé par une grande diversité de personnages,

du grand-père dévoué au vagabond errant, de la jeune fille aimante au jeune homme dérouté, du garçon hasardeux au jeune aux pouvoirs magiques, etc.. Selon Jean-Paul Pirotte :

Les personnages de Dhôtel sont de drôles de corps. Enfants ou adultes, ils s'échinent à braver les notions les plus élémentaires de la respectabilité en se vouant, fussent-ils réputés casaniers, à des rêves qui les entraînent sans coup férir à vadrouiller comme des romanichels. (1983 : 82)

Nous chercherons donc à analyser le comportement des personnages figurant dans, *La Maison du bout du monde*, *L'Île aux oiseaux de fer* et « Un Adieu, mille adieux » et à définir le rôle qu'ils occupent dans la diégèse, en tenant compte des aspects qui leurs sont propres et en essayant d'en souligner les propriétés, selon la « version de personnage » défendue par Uri Margolin, et qui sont, à savoir : « l'ordre physique ou biologique ; l'ordre mental – qui comprend le cognitif, l'émotif, et le volitif – ; l'ordre interactionnel ou ordre du comportement; et finalement l'ordre illocutionnaire » (1995 : 289).

1 – Sous la peau de l'homme de papier, un être humain : le (anti-) héros dhôtelien

Selon Uri Margolin, un auteur concède à ses personnages un minimum de caractéristiques qui permettent de l'identifier dans l'univers diégétique, de l'y retrouver malgré le changement, l'évolution qu'il souffre :

En général, les personnages possèdent de nombreuses propriétés dans chacun des états narratifs dans lesquels ils apparaissent. Ils ne sont pas seuls dans le monde du récit, et leurs propriétés et relations mutuelles subissent des changements à travers la succession temporelle des états narratifs. (1995 : 288)

Il va de soi qu'un personnage caractérisé par diverses propriétés se révèle plus riche et plus complet qu'un personnage qui n'est représenté que par une, voire deux modalités, ce dernier ne nous offrant qu'une représentation partielle et inachevée.

Par ailleurs, et toujours d'après Uri Margolin, ce qui fait la différence entre un personnage principal et un autre appartenant à une catégorie différente c'est que le premier possède la modalité de « l'unicité » (cf. 1995 : 288), c'est-à-dire que l'auteur lui concède une propriété qui lui est exclusivement attribuée.

Les « héros » dhôtéliens, eux, ne se comportent pas comme les héros classiques, au courage et à la détermination exemplaires, ils peuvent être classés selon deux catégories antinomiques, « héros » et/ou « anti-héros », et nous restons donc dans l'ambiguïté. Jean-Claude Pirotte soutient d'ailleurs que :

Tous les personnages dhôtéliens – on ne peut guère en parler comme de héros de romans, mais les qualifier d'anti-héros ne serait pas plus exact - tous ces personnages semblent voués à une sorte d'optimisme *animal*, qu'ils puisent au fond des âges à l'instar des fourmis, des abeilles ou des moineaux. (1983: 84)

Il est par ailleurs intéressant de faire référence à l'opinion de Monique Venot Petitet qui considère, tout comme nous d'ailleurs, que les personnages dhôtéliens sont différents de ceux qu'il nous a déjà été donné à connaître. Dhôtel prend du plaisir à modeler ses héros, à en faire des êtres de papier proches de l'être de chair et de sang, mais il les investit d'un destin incertain, qui vient bouleverser leur trajet et en faire des êtres bizarres, déconcertés par le monde qui les entoure.

Dhôtel, en écrivain omniscient, se joue des personnages. La personnalité défaillante de ses héros occupe une place centrale dans le récit. Elle provoque le questionnement. Maintes allusions y sont faites, jalonnent le livre. André Dhôtel exploite un sentiment d'attente en imaginant des personnages qui vivent en marge de la société, qui n'ont aucun projet, qui sont étranges au monde qui les entoure, étrangers à eux-mêmes, perdus. (1996: 89)

Cette instabilité émotionnelle est commune à tous les héros dhôtéliens et elle est présente dans toute la fiction de Dhôtel. En effet, roman, conte et nouvelle font usage d'un effet déclencheur qui fait que le héros se sente soudainement envahi par un besoin indescriptible d'évasion. Ainsi, ces personnages à priori banals, aux objectifs de vie définis, décident soudainement d'abandonner une vie quotidienne stable, souvent confortable, pour partir vers un on ne sait où, à la recherche d'un on ne sait quoi. Une force intérieure les pousse à tout laisser derrière eux, comme pour fuir un malaise jusqu'alors inexistant.

Nous nous appuyons donc sur les propriétés d'une « version de personnage » défendues par Uri Margolin (cf. 1995 : 289) pour procéder à l'analyse des héros dhôtéliens et pour comprendre la véritable fonction de ceux-ci.

1.1 – L'ordre physique ou biologique

Uri Margolin considère que la représentation d'un personnage doit être élaborée d'après :

(...) une modalité quelconque, [pour qu'] il soit possible d'établir avec certitude au moins l'une des propriétés de cet individu : l'ordre mental, physique, illocutionnaire, ou concern[ant] le comportement. Cette prédication confère au personnage un degré minimum d'identité qualitative et nous permet de répondre à la question : Comment était un tel ? (1995 : 288)

Ainsi, dans cette partie, nous prétendons analyser les descriptions des héros, afin de discerner ce qui découle de de l'ordre physique, des relations biologiques et familiales. Dès la première lecture, nous constatons qu'André Dhôtel n'accorde guère d'importance à la caractérisation physique de ses héros, ne s'acharnant, en aucun cas, à nous donner de grandes informations sur leur aspect extérieur et ne fournissant que l'essentiel en ce qui concerne les données biologiques. Et ce parce que, comme nous le verrons plus tard, l'auteur met surtout en évidence les émotions de ses personnages ainsi que leur comportement.

Tout d'abord, et si nous nous arrêtons d'abord sur Florent, le héros du roman *La Maison du bout du monde*, il nous est dit que c'est un « Orphelin d'une douzaine d'années » (MBM : 9) et qu'il fut recueilli par Mlle Agnès Dargnies, qu'il appelle « marraine ». Nous pouvons, dès lors, constater que le narrateur ne nous donne aucune information sur l'aspect physique du personnage, il semble plutôt s'intéresser au côté affectif et émotionnel de l'individu.

Par la suite, Julien Grainebis, le personnage principal du conte *L'Île aux oiseaux de fer*, n'est pas non plus objet d'une description physique détaillée, mais nous apprenons, néanmoins, qu'il appartient à une famille qui est constituée de ses parents, de sa sœur Léonie, avec qui il a une grande complicité, et de son frère Thomas, comme si cette simple information filiale suffisait à la caractérisation du héros. Dans son œuvre *Pour un nouveau roman* (1963), Alain Robbe-Grillet explique qu' :

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un *il* quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action expérimentée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit aussi avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin, il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là.

Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. (Apud Miraux, 1997 : 104)

Il semblerait donc que la description de nos deux personnages dhôteliens manquerait de consistance narrative, mais, en fait, l'indétermination physique aide à façonner l'atmosphère et le lecteur y plonge, malgré tout, sans heurts et sans crainte.

Il en est de même pour Roland Darmeaux, le héros de la nouvelle « Un Adieu, mille adieux ». La seule indication physique reste vague, puisqu'il nous est dit que c'est « un jeune homme assez bien fait » (AMA : 30), par contre, nous découvrons auparavant que « ses parents, les Darmeaux, habitaient Omont, loin dans les bois, à dix lieues d'Aigly » (ibid. : 29).

Nous pouvons, par conséquent, ajouter que les trois héros dhôteliens possèdent quasiment les mêmes caractéristiques, à savoir qu'ils sont tous les trois jeunes – malgré l'imprécision, nous parvenons à déterminer une période, qui se situerait entre la fin de l'adolescence et le début de l'âge adulte (où alors sont-ils des adultes qui préservent la part de rêve des enfants).

Dhôtel tient à nous informer de leur identité, dans la mesure où il nous fournit le prénom et/ou le nom, le sexe – masculin –, la relation familiale, alors que leur aspect physique compte peu. Par contre, et comme nous le verrons par la suite, le côté émotionnel tient sa place dans la caractérisation de nos héros.

En somme, l'auteur a, volontairement, voulu insister sur l'ordre biologique de ses personnages, et ceci au détriment de l'ordre physique, dans la mesure où il accorde plus d'importance au côté humain de ses personnages.

Essayons donc, maintenant, d'aborder l'aspect auquel André Dhôtel attache beaucoup plus d'importance, c'est-à-dire le côté émotionnel, mais également des informations en relation avec le caractère, les connaissances, les aptitudes, etc..

1.2 – L'ordre mental – le cognitif, l'émotif, et le volitif

Dans cette partie, nous nous concentrerons sur les aspects liés aux émotions, aux sentiments et sur les données concernant les connaissances des héros dhôteliens, leurs capacités, leurs vocations, leurs dons, etc..

Notre héros Florent, dans *La Maison du bout du monde* est perçu par les gens de son entourage comme étant « un peu abruti » (MBM : 11). Nous apprenons d'ailleurs que Florent ne fréquente pas quotidiennement l'école et que cette situation est mal reçue par les autres qui voient cela comme un handicap. Le manque d'instruction de l'adolescent fait que, aux yeux des autres, il soit considéré comme un

benêt, un niais, une personne aux connaissances limitées et, par conséquent, incapable de hauts vols.

Toutefois, le fait de ne pas aller à l'école, n'en fait pas un être dénué d'intelligence, même s'« il semblait heureux de vivre dans la solitude et voué à l'ignorance la plus profonde » (ibid. : 13-14). Nous pouvons, d'ailleurs, le définir comme un autodidacte, capable d'apprendre par le biais de la vie même, d'observer pendant des heures les autres êtres afin d'établir son propre apprentissage, par exemple, il suit des yeux deux maçons qui « construisaient un soubassement pour un hangar » (ibid. : 64) et, « les jours suivants, il [va] défi[er] une à une les pierres descellées des vieux murs et entrepr[endre] de maçonner » (ibid.) ; « il [va] observer le menuisier de Raimert à travers les carreaux de son atelier, après quoi il répar[e] la charpente du toit » (ibid. : 65). Donc, même sans grande instruction scolaire, Florent se révèle être un enfant doué, qui possède la faculté de l'auto-apprentissage.

En outre, nous sommes, par le biais de ce personnage, en présence de l'un des thèmes auquel Dhôtel portait énormément d'intérêt : celui de l'enfance et du passage à l'adolescence. Florent ressent tous ces étonnants et fulgurants sentiments propres à l'adolescence et agit en fonction de ceux-ci. D'ailleurs, plusieurs critiques manifestent leur opinion quant à cette prédilection de Dhôtel :

La préférence de Dhôtel – toute son œuvre en est l'illustration – va à l'enfance; cette enfance qu'il faudrait préserver dans toute sa fraîcheur, en butte à tant de menaces extérieures, (...). (Labre, 2003 : 55)

(...) l'attachement à l'enfance est bien un des caractères les plus marquants des personnages dhôteliens. C'est par là qu'on peut expliquer en partie leur indifférence à la logique et à l'ordre établi. (...) Ce n'est donc pas un hasard si ses héros sont presque toujours des adolescents, des jeunes gens ou des adultes quelque peu infantiles. (Blondeau, 2003 : 193)

L'enfance est là, partout présente, état de nature, de liberté, de lucidité ; état de grâce de rebelle. Les enfants de Dhôtel ne sont pas de bons petits diables. Ils sont les témoins actifs d'une vie immédiate et intransigeante, qui cependant n'a rien d'édénique. Simplement, l'enfance est en accord avec l'univers, sans considération du bien ni du mal. L'enfance résout les contradictions. Elle habite la lumière, ou la lumière l'habite. Elle ne doute de rien, si même elle se fiche de tout. (Pirotte, 1983 : 85)

En effet, Dhôtel souligne le désordre du comportement qui domine l'adolescence et s'intéresse à l'analyser : « Dans son cœur, la honte et le doute se mêlaient à un enthousiasme qu'il n'avait jamais éprouvé » (MBM : 62). Nous

distinguons que des sentiments, jusqu'alors méconnus, perturbent notre héros et avec eux, surgissent aussi les premières désillusions : « Ainsi soit-il, dit Florent, les larmes aux yeux » (ibid. : 64). Il est, émotionnellement, touché, troublé, déchiré. Face à ces nouveaux sentiments, il ne sait ni comment se comporter, ni comment réagir : « Florent n'était pas exempt lui-même de mauvaïseté, et il ne savait pas très bien comment lui venaient des mouvements de révolte » (ibid. : 15).

Il est également intéressant de signaler que Dhôtel présente le héros du conte *L'Île aux oiseaux de fer*, Julien Grainebis comme un être « (...) parfaitement heureux», malgré sa profession : « Après son service militaire il s'était associé au commerce familial. Il achetait les coupes de bois et réglait le travail des bûcherons, (...) » (IOF : 11). Dhôtel nous apprend, dès le début du récit, que le personnage est pleinement satisfait de la vie qu'il mène et de la profession qu'il exerce au sein de l'entreprise familiale. Or, le bonheur qu'il éprouve, la vie calme qu'il mène, la stabilité bascule lorsque sa sœur lui annonce qu'elle va se marier.

Jamais il n'avait imaginé qu'un jour viendrait où il cesserait de voir sa sœur chaque matin et chaque soir et de mener avec elle ces paisibles entretiens et ces querelles qui semblaient la bénédiction de toute une vie. (ibid. : 12)

À ce sujet Monique Venot-Petitot nous rappelle que :

L'archétype masculin du héros dhôtelien est un incorrigible rêveur dont la vision du monde échappe à toutes les théories et dont le système de valeurs heurte le bon sens populaire. Sa vie peut être bouleversée par un événement très anodin en apparence. Il peut paraître irresponsable. (Apud Cesbron, 1998 : 88)

Par ailleurs, il nous faut, une fois de plus, souligner que Dhôtel valorise le côté émotionnel de ce personnage, afin de le rendre ainsi plus humain aux yeux du lecteur. Ce personnage, à priori tranquille, satisfait de son existence, voit soudainement sa vie bouleversée, lors du départ de sa sœur de la maison familiale. Or, comme le réfère Philippe Blondeau, la séparation ne doit pas être vue comme « la conscience douloureuse d'un manque mais plutôt l'acceptation de ce vide essentiel » (2003 : 318). Nous estimons que cet événement apparemment banal va provoquer un profond bouleversement chez notre héros, qui ne parviendra pas à combler le manque de cette présence, si précieuse à ses yeux. Cet événement va mener à une prise de conscience forcée de la part de Julien et déclencher une forte inadaptation au milieu social dans lequel il vit. Dès lors, le malaise propre aux héros dhôteliens surgit et envahit l'existence de Julien, qui devient instable. C'est à ce moment précis que : « Julien déclar[e] qu'il [a] décidé de faire un petit voyage » (ibid. : 12). Nous retrouvons là la

caractéristique particulière du héros dhôtelien : il s'aperçoit subitement que sa vie ne lui convient plus et il ressent un profond besoin de partir à la recherche de quelque chose qui lui manque et qu'il ne parvient pas à qualifier, comme si le monde extérieur l'appelait, l'invitait à le suivre.

Par la suite, Julien part à bord d'un bateau de croisière et, d'aventure en aventure, le suspense augmente, le lecteur attendant à chaque fois qu'une nouvelle péripétie survienne. Ainsi, lorsque Daniel bascule notre héros par-dessus bord, et que celui-ci se retrouve seul dans les eaux profondes de la mer, le lecteur, contrairement au personnage, n'est nullement surpris par cet incident :

Dévoré par la peur, il voyait trembler devant lui l'azur et la verdure des jeunes flots. Cela ressemblait aux prairies autour de Bermont « Saleté d'existence », disait-il au fond de lui-même, « salaud de Daniel. O Vierge Marie, sauvez-moi ! » (ibid. : 26-27)

Néanmoins, le lecteur est ébahi par tant d'hostilité, dans la mesure où il n'est pas dans les habitudes de Dhôtel de munir ses personnages de rancœur. L'écrivain, pour transmettre le sentiment de terreur éprouvé par le héros, qui se trouve perdu en haute mer, et pour en intensifier l'effet chez le lecteur, recourt à un langage familier : « "Saleté d'existence", disait-il au fond de lui-même, "salaud de Daniel" » (ibid. : 27).

Dhôtel semble vouloir progressivement faire partager la peur et le désespoir de Julien, de sorte que le « frisson de terreur » (ibid. : 28) ressenti à la vue des oiseaux de fer n'est déjà plus une surprise pour le lecteur. Ainsi, lorsque le héros échoue sur une île gouvernée par des machines, où les hommes se soumettent à leur autorité, le lecteur reçoit le phénomène avec surprise mais, dorénavant, sans crainte. En effet, Dhôtel plonge son personnage dans un univers insolite (le monde de l'automatisation), qui surprend et qui déroute personnage et lecteur, mais qui n'effraie plus ni l'un ni l'autre : « Julien Grainebis était désorienté par l'indifférence avec laquelle on lui répondait » (ibid. : 44).

Un autre épisode étrange, qui intrigue une fois de plus le lecteur, surgit alors : « Julien, horrifié, regarda autour de lui. Personne n'avait manifesté le moindre intérêt à l'affaire. (...) Cette indifférence effraya Julien beaucoup plus que l'exécution sommaire du promeneur » (ibid. : 59-60). Dhôtel semble vouloir faire allusion à l'indifférence face à la mort³, puisque son personnage se trouve complètement

³ - Effectivement, il n'est pas normal que chez Dhôtel ses personnages meurent, toutefois, dans les années 60, la thématique de la mort marque présence dans certaines de ses œuvres. Il nous faut, néanmoins, préciser que peu sont les personnages dhôteliens qui meurent, l'univers étant plutôt favorable à l'humour et à la fantaisie.

abasourdi par le fait de voir quelqu'un mourir devant lui sans que personne n'intervienne et ne soit choqué par le phénomène :

Julien éprouvait une sorte de désespoir. C'était se moquer du monde que d'avoir laissé ici cet ancien décor, et permis de subsister à de véritables épaves. Il y avait bien autre chose dans notre monde même le plus triste. Les oiseaux, les fleurs. (ibid. : 79)

En effet, le fait d'assister à la mort d'un être humain, mais aussi à la dégradation de la vie humaine sur l'île, permet au héros de comprendre que sa quête n'est, en somme, que la quête de soi et non pas la quête d'un espace où l'existence serait plus facile. Il prend conscience que le bonheur se trouve en soi et qu'il n'appartient qu'à lui de l'atteindre. Ainsi, peu à peu, le souvenir du monde extérieur, de la nature sous toutes ses formes lui reviennent en mémoire. Plongé dans ses souvenirs, ayant davantage la nostalgie de son pays natal, le héros finit par comprendre que son bonheur a toujours été à Bermont, lorsqu'il était entouré de ses proches, libre : « Il se promena donc sans grand souci (...) et se mit à rêver au pays de Bermont en regardant la terre entre les cannes à sucre » (ibid. : 102).

De la même manière, une simple révélation (celle de posséder un timbre de voix déplaisant) va bouleverser la vie du héros Roland Darmeaux, dans « Un Adieu, mille adieux », et que la vérité, bien qu'ayant toujours été présente, s'ouvre à lui subitement et a sur lui un effet terrible. Le narrateur met en relief le côté émotionnel de Roland et insiste sur le désarroi qui envahit le personnage après qu'il ait entendu les propos de l'aubergiste. Abasourdi et blessé, il décide de se taire, de ne plus parler à personne, à cause de son handicap, et de plonger dans un silence absolu.

Finalement, lorsqu'on s'approche des dernières lignes de la nouvelle, nous constatons que Roland finit par accepter sa condition. André Dhôtel donne à son héros une forme d'apaisement et de sérénité pour que celui-ci puisse vivre en paix. Il cesse l'activité professionnelle qu'il exerçait et il devient alors bûcheron. Ce métier le place un peu à l'écart de la population de la ville, mais il lui apporte tout le bien-être qu'il recherchait. Le narrateur en vient même à le décrire en train de raconter une histoire à des enfants, le héros dhôtelien ne se sentant plus complexé par le timbre de sa voix, les enfants l'appréciant et l'écoutant. Dans ce sens, Yves Reuter est d'opinion que : « C'est le devenir des personnages qui constitue le fil conducteur des actions et supporte la transformation des contenus » (Apud Miraux, 1997 : 10).

Donc, et en ce qui concerne les propriétés de l'ordre mental, cognitif et volitif de la « version de personnage » défendues par Uri Margolin (cf. 1995 : 289), nous pouvons conclure que les héros dhôteliens sont présentés comme des personnages

simples, quelque peu ingénus, instables, déroutés par un événement, et, par conséquent, différents des héros typiques au courage exemplaire. Poussés par un sentiment incontrôlable vers l'aventure, ils abandonnent toute leur vie quotidienne, dans la mesure où ils se sentent inadaptés au milieu familial et partent à la conquête d'un absolu incertain et méconnu. Qu'ils soient enfants, adolescents ou jeunes adultes, ils sont voués d'une faculté d'auto-apprentissage et agissent toujours selon leurs sentiments.

Nous concentrerons, maintenant, notre attention sur les propriétés qui touchent la question du comportement des héros dhôteliens, mais aussi leur interaction avec les autres personnages.

1.3 – L'ordre interactionnel ou ordre du comportement

Nous nous proposons, dès à présent, d'analyser les relations entre les héros dhôteliens et les autres personnages, dans les trois œuvres en question, en tenant particulièrement compte de l'interaction sociale, des comportements des héros et de leur manière d'être, d'agir/réagir. Ainsi en ce qui concerne l'ordre du comportement, il nous faut, d'abord, réfléchir sur l'innocence révélée par le héros Florent, dans *La Maison du bout du monde*, lors des activités et des jeux d'enfant :

Et Florent se glissait sous le toit du grenier, jouant avec des billes ou regardant des images dans des livres, ou bien il se dissimulait sous les buissons d'alentour, ne se déplaçant jamais qu'en prenant garde, comme une bête, de rester invisible et de ne pas même faire craquer une brindille. (MBM : 13)

Effectivement, cette innocence est présente dans les moindres faits et gestes de notre héros. Dhôtel nous plonge dans le monde de l'adolescence, loin de toute préoccupation, nous incitant ainsi, grâce à son personnage, à rêver. Cette innocence qui, le plus souvent, peut se traduire par de l'ignorance, s'observe à chaque fois que Florent perçoit quelque chose qui, jusqu'alors, lui était méconnue. Son émerveillement face à la découverte nous enchante : par exemple, « (...) il n'avait jamais vu de sapin sinon dans les livres (...) » (ibid. : 67) ; ou alors « (...) c'est alors que, pour la première fois de sa vie, Florent entendit siffler le train. (...) C'était beau de savoir que ces wagons seraient bientôt dans ces pays nommés » (ibid. : 74-75) ; ou encore, « Florent posa des questions sur la mer qui, aurait été une grande merveille » (ibid. : 90). Ce personnage reste stupéfié en présence des éléments qui constituent le monde, tels que l'étendue de la mer, un train ou tout simplement un sapin. Il a toujours vécu isolé avec sa marraine, sans jamais trop s'éloigner de la maisonnette, c'est pourquoi

toute nouvelle découverte devient, à ses yeux, une merveille de la nature humaine. Même le contact avec les autres le laisse quelque peu mal à l'aise, dans la mesure où il n'a pas été sociabilisé, il est habitué à vivre pratiquement en ermite, c'est pourquoi il se sent « un peu effrayé de croiser des passants » (ibid. : 75).

Nous observons aussi que Florent est en harmonie avec la nature, beaucoup plus qu'il ne l'est avec les autres êtres humains. La mère nature le reçoit à bras ouverts, alors que les autres « se méfiaient de lui parce qu'il ne vivait pas comme les autres et passait pour une sorte de miséreux » (ibid. : 58). Florent s'intègre plus facilement avec les animaux, qui l'acceptent sans crainte, qu'avec les individus de son espèce. « Il explorait sans se lasser les moindres perspectives entre les herbes, les fleurs et les rejets des arbrisseaux. (...) En fait, aucune bête ne s'écartait de lui. Les oiseaux ne s'effrayaient pas de sa présence » (ibid. : 14). Tout son comportement reflète de la douceur envers la nature, en effet, « il aimait à Prébail s'approcher des choses, des buissons et des arbres avec une lenteur calculée, afin de voir le moindre détail et de surprendre les bêtes » (ibid. : 172), et la nature le lui rend.

D'autre part, Dhôtel, qui ressent un intérêt particulier pour les thèmes de l'adolescence et de l'amitié, porte un intérêt singulier aux personnages jeunes et se complait à décrire l'amitié ainsi que la complicité grandissantes qui sont propres à cet âge. C'est pourquoi, au fil du récit et au long des péripéties, le narrateur place de nouveaux amis sur le chemin de ses héros, pour lui faire vivre de grands moments, inoubliables et fantastiques. Soulignons, donc, par exemple, l'émotion de Florent face à ces nouvelles relations qui partagent ses aventures. Dès la rencontre avec Thomas Roudart, des liens très forts se créent :

Alors, Florent commença à éprouver pour lui une certaine estime, parce qu'il savait garder le silence et se tenir ainsi sans bouger, comme perdu dans une méditation. (ibid. : 27)

Florent avait des larmes dans les yeux et Thomas lui-même semblait bouleversé, si bien qu'après les premiers mots, ils gardèrent le silence. C'était merveilleux de se revoir. (ibid. : 119)

Ce sentiment surgit également lorsqu'il rencontre Laure et Olivier : « En peu de temps, la camaraderie les avait unis de telle manière qu'ils ne se lassaient pas d'être ensemble » (ibid. : 85) ; Jonas : « Mais il y avait entre eux tant d'amitié que les difficultés les mirent en joie. C'était un bonheur de chercher, même sans espoir » (ibid. : 106) ; et, finalement, Apolline : « C'était une camarade familière et douce, Apolline » (ibid. : 154).

Bien que les héros dhôteliens aient des difficultés à se socialiser avec les autres vivant dans son milieu familial et social, nous constatons néanmoins que leur jeunesse leur permet de, dès la première rencontre, être en harmonie avec les autres jeunes personnages qu'ils rencontrent et se lier d'amitié avec eux très facilement. De plus, par le biais de l'âge, Dhôtel aborde également d'autres thèmes importants : l'innocence, la tolérance, le pardon. Nous discernons d'immédiat que le jeune héros Florent est doté de toutes ces qualités et malgré les désillusions dont il est victime, il possède un cœur généreux : « Ils bavardèrent ensemble comme si rien ne s'était passé jamais » (ibid. : 174).

Soulignons, par ailleurs, qu'un lien très fort va unir Florent et Laure, et eux-mêmes ne savent pas en expliquer la raison. Tout comme ce sentiment troublant, leur rencontre fut, elle aussi, étrange et merveilleuse :

Florent fut saisi d'admiration. C'était le même visage qu'il avait aperçu devant la barrière d'un pré lors de sa première équipée loin de Prébail. (...) c'était Laure. Laure était donc bien cette petite étrangère merveilleuse (...). (ibid. : 95)

Mais c'est Florent ! Je m'en étais toujours doutée. Le même garçon. En tous cas, celui de la barrière, je ne peux pas l'oublier, non, je ne peux pas l'oublier, et je n'oublierai jamais Florent. (ibid. : 130)

Nous voyons qu'il existe un mélange d'amitié et d'amour, et le narrateur prend plaisir à confondre les émotions naissantes de ses personnages : « partout où ils se trouveraient ensemble, il y aurait toujours la vie, l'amitié et l'amour, sauvages et inexplicables » (ibid. : 175). Nous assistons au début d'une histoire d'amour entre les deux protagonistes, avec une série d'ententes et de mésententes, mais qui finissent par la retrouvaille des deux adolescents. Yves Leroux nous dit à cet égard, que :

En leur amour [les héros dhôteliens] ne s'isolent pas avec des serments et des projets élaborés mais au contraire ils dispersent et brisent les sentiments pour vivre de leur éclat. (Apud Cesbron, 1998 : 24)

Or, tout comme pour la plupart des personnages dhôteliens, Florent n'échappe point aux tourments infligés par l'auteur, qui le pousse à parcourir les champs, à partir à la quête de quelque chose qu'il ne sait définir. Ce personnage, qui est hanté par la pensée de l'histoire de la chaîne en or, se sent comme s'il détenait un grand secret qui ne pouvait guère être révélé. Nous saisissons son trouble lorsqu'il se trouve nez à nez avec la chaîne et qu'il ne veut ni la voir, ni même y penser, de peur qu'elle ne

disparaisse à nouveau et que ceci mène à la fin de son amitié avec Laure et sa famille :

Florent ne pouvait en détacher les yeux. Les anneaux d'or l'encharnaient par leur harmonie délicieuse, comme si c'étaient des fleurs. (...) Il serra les lèvres pour assurer sa résolution de se taire sur ce sujet. Comme Thomas Roudart le prétendait, il ne fallait à aucun prix parler de cette chaîne d'or, même si on la voyait vraiment. Florent le comprenait soudain. (ibid. : 83)

Par la suite, les héros dhôteliens sont victimes d'une série d'aventures et d'obstacles. Ainsi, tout comme Florent, Julien, le héros du conte *L'Île aux oiseaux de fer*, se sent également poussé, malgré lui à partir, Dhôtel imposant à ses protagonistes de partir subitement en quête de quelque chose, aussi, après avoir quitté le confort de son foyer, « Julien connut toute la misère qu'il avait en lui, et qui lui était cachée, lorsqu'il exerçait un métier facile sous les directives de son père » (ibid. : 14). Sans emploi, Julien va vivre les pires heures de son existence lorsque ses économies s'achèvent :

Il épuisa ses dernières ressources, accepta des besognes de mendiant, ramassa des mégots, les yeux ouverts eut des cauchemars, se croyant abandonné alors qu'il avait laissé les siens, (...). (ibid. : 14)

Le narrateur décrit avec une forte intensité dramatique la dégradation de la vie humaine et va jusqu'à faire descendre son héros en enfer. Outre le fait qu'il s'agisse d'un être de papier, nous y retrouvons parfaitement la déchéance humaine, celle qui pousse l'individu à sombrer dans un engrenage de plus en plus complexe, ne parvenant à sortir de la misère où il se trouve. Julien se résigne à sa condition de mendiant et semble baisser les bras et accepter son triste destin.

C'est alors qu'il rencontre un autre personnage, Daniel, qui lui vient en aide, bien que vivant, lui-même, en marge de la société. Comme pour tranquilliser son héros, Dhôtel le met en présence d'un personnage aux caractéristiques similaires. Ainsi, nous observons qu'ils sont tous deux abandonnés à eux-mêmes et qu'ils sont jeunes, à savoir Daniel a « (...) une vingtaine d'années comme [Julien] » (ibid. : 15). Dhôtel en vient à laisser sortir de la bouche même de son personnage les caractéristiques qui lui sont propres : « Je ne suis pas un révolté, observa cependant Julien. Je suis de bonne famille » (ibid. : 15). Julien semble, dans ce cas précis, être la représentation de l'auteur Dhôtel, comme si ce dernier l'utilisait comme son porte-parole. Effectivement, nous avons déjà pu constater que les personnages

dhôteliens ne sont pas des révoltés ; malgré les difficultés qu'ils rencontrent sur leurs chemins, ils acceptent leur sort et continuent leur quête.

Par la suite, nous vérifions que notre héros parvient à améliorer son niveau de vie grâce à Daniel, qui lui vient en aide en lui trouvant un emploi : « Julien fut surpris des façons simples qu'on eut pour l'engager comme steward (...) » (ibid. : 17) ; « Son nouveau métier l'enchantait, en dépit de tant d'abrutissantes corvées » (ibid. : 19).

Puis, lorsque le héros se retrouve sur l'île, nous observons que c'est à cet endroit précis que commence l'initiation et l'apprentissage de Julien, celui-ci étant obligé de s'adapter au nouveau milieu social, au pouvoir qui gouverne tous les habitants de l'île. Bien qu'intrigué par l'interrogatoire, dans l'île, Julien finit par s'accommoder aux lois infligées par les robots et « Julien, prêt à accepter son destin par simple curiosité, s'inclina (...) » (ibid. : 39) :

Le lendemain et les jours suivants, la vie de Julien fut toute pareille. Il se sentait gagné par une tranquillité profonde et il prenait grand intérêt à son travail d'horloger, ainsi qu'aux pacifiques entretiens de ses voisins (...). (ibid. : 55)

Des jours, des semaines passèrent encore. (...) Rien ne changerait cependant. Julien Grainebis oubliait de plus en plus Bermont. De toutes manières, là-bas dans son pays, le temps passerait aussi vainement, mais avec moins de netteté et moins d'abandon qu'en ce lieu. (ibid. : 81)

Nous observons une fois de plus que la résignation des personnages d'hôteliens est une constante, puisque Julien, lui aussi, subit, coup après coup, le hasard et les détours du destin, sans réagir.

D'autre part, nous remarquons également qu'une simple histoire d'amour racontée par Julien s'avère suffisante pour dérégler les machines et rendre l'île instable. Dhôtel met en avant le fait que les robots ne peuvent comprendre ce que dicte le cœur et qu'ils ne sont guère en mesure de déchiffrer les énigmes du destin, les mystères. Le héros éprouve des sentiments, ressent des émotions et, par conséquent, il ne peut être comparé aux habitants de l'île, qui n'ont pas de cœur, qui agissent comme des robots. Le côté humain de Julien prédomine sur la froideur, l'indifférence du reste de l'île.

Par le biais de ce personnage surgit donc l'un des thèmes représentatifs de l'œuvre dhôteliennne et qui est l'amour :

L'amour constitue bien une thématique importante du roman par sa fonction capitale dans l'économie générale de nombre d'œuvres : il est une topique fondamentale, ou encore un agencement formel essentiel, un archi-thème, forme

tout autant que matière. L'amour, mais aussi l'aventure (...). Le roman est la combinaison obligée des deux thèmes puisqu'il s'agit de raconter des amours contrariés. (Pageaux, 1998 : 11)

Julien et Irène devaient donc se sauver de l'île pour vivre leur amour. Néanmoins, et contrairement aux amours contrariés de Dhôtel, ici, nous avons une fin heureuse, les personnages restent ensemble et mènent une vie stable, là où notre héros a toujours été bienheureux, c'est-à-dire dans le Bermont, auprès de sa famille.

Nous constatons également que le personnage principal de la nouvelle « Un Adieu, mille adieux », Roland Darmeaux, exerce la profession de facteur des postes et « personne n'avait à se plaindre de son service, quoiqu'il fût tout juste complaisant » (AMA : 29). C'est un personnage sociable, il « aim[e] bavarder » (ibid. : 29) et bien qu'il n'ait pas notion que « sa voix [est] parfois un peu bizarre » (ibid. : 32), il apprécie le contact avec les autres et parle beaucoup au cours de sa tournée : « (...) Il débitait en un rien de temps cent phrases vaines (...) » (ibid. : 30). Ceci démontre que Roland éprouvait du plaisir à dialoguer avec les autres et se révélait même être un grand bavard, caractéristique que nous pourrions associer à sa profession. Dès lors, nous entrevoyons l'importance que Dhôtel donne au côté humain de son personnage, d'où le fait de lui attribuer des caractéristiques réelles : un style de vie tout à fait banal, constitué par un métier où les relations entre individus sont importantes.

Puis, un jour, l'aubergiste prend courage et lui avoue que son timbre de voix est si désagréable et insupportable que ses clients menacent de ne plus revenir dans son établissement s'il continue à parler : « Roland fut si étonné que pour une fois il ne prononça pas une parole » (ibid. : 31). Jamais il ne lui était venu à l'esprit que ses relations avec les autres avaient été, au long de ces années, conditionnées par sa déplaisante voix. Candide, il ne s'était jamais aperçu de ce handicap et, après maintes réflexions, il prend, enfin, conscience de la réalité qui l'entoure, et comprend, enfin, les différents épisodes qui lui étaient arrivés auparavant : « (...) C'était soudain pour lui l'éclatante vérité » (ibid. : 32).

Ainsi, la décision prise par le héros de se plonger dans un silence absolu changea le comportement des habitants, qui devinrent bien plus bienveillants à son égard, le silence auquel il s'était voué étant bien plus complaisant pour eux. Mais l'état psychologique de Roland avait néanmoins changé, il était profondément attristé par le fait de ne plus pouvoir parler et il craignait même de voir les choses autour de lui disparaître.

Toutes les qualités morales de Roland ne suffisent néanmoins pas à faire en sorte qu'il soit accepté par les autres, qu'il soit intégré au sein de la société : il devient une victime de l'intolérance et du regard des autres. L'auteur nous met en présence d'un phénomène qui frappe actuellement notre société : l'exclusion sociale. Le handicap suscité par des reproches démesurés de la part des gens qui l'entourent, font partie de son quotidien : « Quelque retard minime, d'un journal déchiré ou d'un colis qui perdait sa ficelle » (ibid. : 30) étaient suffisants pour que Roland soit verbalement réprimandé et ce à cause de l'intonation de sa voix, qui irritait les habitants de la ville. Il était ainsi blâmé pour des détails insignifiants, chose qui ne se serait pas produite si sa voix n'en venait à exaspérer ceux qui le côtoyaient et surtout l'entendaient parler : « La résonance d'une telle voix était insupportable aux cœurs les plus solides » (ibid. : 31). Et les personnes s'interrogeaient et allaient même jusqu'à lamenter qu'« un jeune homme assez bien fait à tout prendre eût un défaut si atroce qu'on pouvait le compter au nombre des erreurs de la création. Si Roland avait été laid, boiteux, bossu, on aurait peut-être mieux accepté la chose » (ibid. : 30). Nous constatons, par ailleurs, que les habitants d'Aigly le décrivent comme étant monstrueux et auraient, éventuellement, préféré qu'il ait une incapacité physique. La cruauté des autres envers ce personnage qui possède une infirmité est suffisante pour en faire, malheureusement, aux yeux des autres, une personne abjecte. L'auteur se complaît à décrire l'étroitesse d'esprit des autres personnages à l'égard de Roland qui, à l'opposé de ces derniers, possède un grand cœur, et il est, par conséquent, victime de souffrances émotionnelles, c'est pourquoi Monique Venot-Petit met en évidence le fait que :

Ainsi les personnages dhôteliens font montre d'une grande inadaptation à leur environnement social. Ils manifestent en permanence la plus grande instabilité. Ils se heurtent même parfois au phénomène de l'incommunicabilité ou bien se sentent physiquement perdus dans le monde qui les entoure. (Apud Cesbron, 1998 : 92)

Lorsque Roland quitte Aigly pour un nouveau départ, les habitants de la ville où il s'installe, à savoir Somme-Py, ne le répudient pas. Bien au contraire, son handicap n'apparaît pas insupportable : « Tout d'un coup il avait acquis un timbre de voix qui vous enchantait par sa douceur et son âpreté mêlées » (ibid. : 39). Par ailleurs, les habitants ne l'appellent plus Roland mais Mr. Darmeaux, appellation qui démontre que le héros n'est plus considéré un pestiféré, mais, au contraire, comme un individu respectable.

Bien entendu M. Darmeaux devait abandonner son humble métier pour se livrer à la culture. Il était d'ailleurs digne d'un excellent avenir, tellement digne, aux dires de chacun, qu'il finit par être excédé de tant d'honneur. (ibid. : 40)

Par conséquent, le héros, aux mêmes attributs, apparaît avec une condition de vie nouvelle. Dhôtel prétend démontrer que le changement ne se doit pas à la nouvelle activité professionnelle, mais à la susceptibilité des individus, de leur bon sens et de leur bon cœur. Identique à lui-même, Roland, au destin hasardeux, ne sait jamais ce que la vie et les autres lui réservent.

Donc, et selon la brève analyse de la « version de personnage » de Margolin (1995 : 289) relatif au domaine du comportement et de l'interaction des héros avec les autres intervenants, nous pouvons conclure que ces trois personnages principaux sont victimes d'intolérance et de souffrances émotionnelles. Abandonnés à eux-mêmes, ils se voient tous poussés à partir à la conquête de quelque chose et se sentent plus en communion avec la nature qu'avec les autres personnages. Par ailleurs, bien qu'ayant quelques difficultés à se sociabiliser avec les autres, ils s'émerveillent néanmoins devant la moindre nouveauté, mais aussi, et surtout, quand l'amour surgit. Ils s'efforcent de communiquer avec les autres personnages car, même si les promenades en solitaire sont une prédilection pour eux, la présence des autres est également fondamentale : la solitude est un tourment pour ces héros dhôteliens, c'est pourquoi ils se soumettent souvent aux exigences des autres, et ce pour ne pas être repoussés, exclus, mis à l'écart.

1.4 – L'ordre illocutionnaire

Comme nous le souligne Monique Venot-Petit, les héros dhôteliens sont inadaptés à leur environnement, sont instables, ont des difficultés à communiquer et, par conséquent, ils sont bien souvent, désorientés, angoissés. (cf. 1996 : 89). Leur instabilité émotionnelle perturbe fréquemment leur interaction avec les autres personnages et communiquer avec autrui est donc un aspect problématique.

Ainsi, nous remarquons que le vocabulaire qu'ils emploient est le plus souvent de l'ordre du pictural, dans la mesure où ils décrivent les paysages qu'ils découvrent : les plaines, les routes, les étendus de champs, les voies de chemin de fer. Dans le roman *La Maison du bout du monde*, par exemple, le héros Florent est décrit comme étant timide et réservé, voire même solitaire, c'est pourquoi il attache tant d'importance au silence :

Alors, Florent commença à éprouver pour lui une certaine estime, parce qu'il savait garder le silence et se tenir ainsi sans bouger, comme perdu dans une méditation. Le grand art des solitaires, c'est l'attente patiente. Il suffit d'attendre un peu plus qu'il ne paraît utile, et on parvient à saisir un détail presque imperceptible qui change tout. Florent savait attendre mieux que quiconque. (*MBM* : 27-28)

En effet Florent n'est pas un personnage qui communique facilement, mais, au contraire, qui se referme sur lui-même, ne se sentant dans son élément qu'au sein de la nature, plutôt qu'entouré d'individus. Fréquemment réfugié dans son silence, ce héros aux caractéristiques énigmatiques et mystérieuses dissimule aux autres ses sentiments, ses pensées secrètes, ses opinions. Soulignons également que, malgré l'absence de communication verbale, le silence se transforme et une complicité grandissante s'établit entre le héros et la nature. Ainsi, bien que ce dernier ne prononce aucune parole et qu'il reste dans le silence absolu, nous ressentons qu'il communique quand même. Toutefois, nous constatons que sa soif de connaissance le pousse à rencontrer des individus et à parler avec eux malgré sa timidité et son manque d'instructions. Jean François Grégoire affirme, d'ailleurs, que les héros dhôteliens sont, en effet, « des lanceurs de phrases » et des « autodidactes émerveillés » (cf. Cesbron, 1998 : 76) et que :

Incontestablement, le sens de la dignité dhôteliennne est subordonné à la joie de vivre et la modestie en est le suc vital. Cela donne des personnages « en forme » de signes de contraction, potentiellement (et souvent inconsciemment, du reste) révolutionnaires, capables d'ébranler pacifiquement et en toute simplicité l'édifice du sens commun. (*ibid.*)

En ce qui concerne son handicap, « une voix tout à fait désagréable » (*AMA* : 29), nous remarquons que le narrateur utilise de nombreuses expressions pour définir le timbre de voix de son personnage, dans le but d'insister sur l'effet affligeant que provoquait l'intonation de cette voix aux oreilles des autres personnages : « Rocailleuse et inégale » (*ibid.* : 29) ; « cela faisait penser à un train dont la locomotive se serait arrêtée à chaque instant pour permettre à tous les wagons de s'entrechoquer » (*ibid.* : 30) ; « (...) c'était comme de la vaisselle jetée contre les murs, (...) » (*ibid.*) ; « (...) un peu bizarre, (...) » (*ibid.* : 32). Toutes ces comparaisons permettent au lecteur d'imaginer l'épouvantable intonation de cette voix. Dhôtel attache beaucoup d'importance à la description des choses, au moindre petit détail, c'est pourquoi il nous donne tant de traits distinctifs pour que, en tant que lecteur, nous puissions imaginer le ton de cette voix.

Comme nous le fait observer Jean François Grégoire :

« Ainsi vont les héros de Dhôtel », prétend Jean Grosjean. Ils n'ont pas les grandes enjambées d'Arthur (Rimbaud – NDLA) mais ils sont bons marcheurs, bons rôdeurs et surtout ils sont envahis par ces symbioses rimbaldiennes de l'entêtement et de la rupture, de l'intelligence et de l'aveuglement, de l'orgueil secret et de la modestie profonde, des silences tragiques et des hâbleries hilares. (Apud Cesbron, 1998 : 78)

Pour conclure, nous pouvons affirmer que les trois héros dhôtelien que nous venons d'analyser possèdent quasiment les mêmes caractéristiques. Dhôtel met, avant tout, en valeur le côté humain de chacun d'eux, leur côté affectif et émotif. Tous se sentent envahis par un désir inexplicable de partir à la découverte d'une réalité autre et subissent, au cours du récit, une série d'aventures et de péripéties extraordinaires. Tout comme nous le souligne Jean-François Grégoire : « Ce sont des personnages qui ont si peu à perdre qu'ils peuvent prétendre à tout dans une liberté inouïe propre à leur ouvrir la porte d'un pays neuf (...) » (ibid.). Fruit du hasard ou des détours du destin, Dhôtel retrace un parcours où règnent à la fois le mystère et l'angoisse et qui conduit finalement ses personnages à une sérénité bien méritée. De l'enfance à l'âge adulte, ces héros bien particuliers, aux histoires insolites, nous font voyager à grande vitesse à la poursuite du bonheur.

2 – Du hasard au destin

Le rôle du (anti)-héros dhôtelien ayant été abordé, il nous faut, maintenant, souligner l'importance que revêtent les personnages adjuvants dans les trois œuvres en question. Dans son œuvre *Sémantique structurale*, A. J. Greimas explique la fonction de ces personnages dans l'action et celle des autres personnages actants, appelés opposants :

On reconnaît pourtant sans mal deux sphères d'activité et, à l'intérieur de celles-ci, deux sortes de fonctions assez distinctes :

1. Les unes qui consistent à apporter l'aide en agissant dans le sens du désir, ou en facilitant la communication ;
2. Les autres qui, au contraire, consistent à créer des obstacles, en s'opposant soit à la réalisation du désir, soit à la communication de l'objet. (1966 : 178)

En effet, bien qu'ayant un rôle secondaire, leur présence au sein de l'action n'en demeure pas moins fondamentale, puisqu'ils participent au déroulement des événements. Ils ont pour finalité d'assister – ou non – les héros au cours de leur parcours. Directement ou indirectement, ils l'aident à accomplir une étape, ou à surmonter une ou plusieurs épreuves. Certains ont une fonction déterminante à l'égard du héros, ils l'épaulent et le poussent pour que celui-ci parvienne à son but, allant même jusqu'à commettre, pour lui, l'impossible. Ces personnages surgissent dans la vie des héros, parce que leur destin est de les aider dans leur quête. André Dhôtel laisse libre cours à son imagination, créant, ainsi, un destin incertain à ses personnages adjuvants, souvent victimes d'événements hasardeux et étranges. Mais voyons ce que Monique Venot Petitet nous dit au sujet des personnages secondaires de Dhôtel :

Les personnages secondaires font preuve eux aussi d'une grande originalité, voire d'une certaine marginalité. Ils sont habités de passions étranges, (...). Astronomes, vagabonds, botanistes, kleptomane, ornithologues, un chœur anonyme d'individus hauts en couleur, quand le hasard d'une rencontre les souligne, leur donne du relief, peuple, en arrière-plan, les histoires d'André Dhôtel. (Venot Petitet, 1996 : 89)

De plus, lors de l'analyse de ces personnages, nous avons constaté que, par l'importance de leur implication dans la vie du héros, certains d'entre eux pourraient être, également, considérés des « héros » du fait même de l'intensité qui émane de chacun d'eux.

Nous chercherons donc à analyser le comportement de ces personnages et l'influence qu'ils ont sur les protagonistes principaux. Nous étudierons leur rôle et les conséquences de leur action dans le fil de l'histoire. Puis, nous essayerons de comprendre quelle est la valeur de leur présence aux côtés des personnages principaux, si Dhôtel les y a mis pour l'aider à atteindre le bonheur ou pour l'empêcher de suivre sa quête et de découvrir l'absolu.

2.1 – Les personnages adjuvants

Dans la mesure où il existe une grande diversité de personnages adjuvants dans les trois œuvres faisant partie de notre *corpus*, nous avons fini par les regrouper en sous-groupes, en précisant, au préalable, celui auquel ils appartiennent.

Remarquons, tout d'abord, que le narrateur du roman, pour rendre plus réelle l'histoire qu'il est sur la voie de raconter, utilise un « nous » pluriel qui semble vouloir,

en quelque sorte, rendre plus crédible sa narration : « un jour, avec un ami, je me suis avancé sur ce chemin, et après une centaine de pas, nous avons vu surgir d'un repli de terrain, un bois de pins maigres » (MBM : 7-8) ;

Ce n'est que par un hasard que nous avons pu connaître, dans la suite des années, l'histoire de Florent. Un jour, [le cantonnier] nous l'a contée en nous donnant maints détails. Des aventures singulières. Il semble qu'elles n'auraient pas dû se passer de nos jours. Pourtant, maintes personnes qui ont un esprit positif pourraient témoigner qu'elles sont tout à fait vraies. (ibid. : 12)

En narrateur avisé, il prévient le lecteur qu'il possède une connaissance absolue des personnages et de l'histoire.

Par la suite, Mademoiselle Agnès Dargnies fait son apparition, un personnage qui joue un rôle important car c'est elle qui recueille Florent. Ainsi, « la maisonnette de Prébail, (...) est habitée par Mlle Agnès Dargnies et son filleul Florent, un orphelin d'une douzaine d'années qu'elle adopta naguère » (ibid. : 9). Dhôtel nous la peint comme « une personne assez raisonnable » (ibid. : 11), « toujours sûre d'elle-même » (ibid. : 158), « hautaine et silencieuse. (...) Elle n'exprimait jamais sa pensée sinon par moments, de façon brusque, cela c'était vrai » (ibid. : 12). Toutefois, par le biais du regard d'un personnage adjuvant, une autre facette de M^{lle} Dargnies est présentée : « une visionnaire ou une espèce de sorcière, voilà comment elle m'est apparue cette demoiselle. Mais elle a aussi un air positif » (ibid. : 133). Or, l'essentiel de ce personnage réside dans le rôle qu'il joue : cette vieille fille a pour fonction de d'introduire l'élément primordial de l'action, la chaîne en or, et par là-même, la faire découvrir à Florent et déclencher en lui le désir indescriptible de partir sans destinée, au hasard et, ainsi, bouleverser sa vie (cf. ibid. : 17).

Par la suite, surgissent les tous premiers personnages qui souffrent les effets de la chaîne en or et qui vont être à l'origine de l'histoire extraordinaire et mystérieuse dans laquelle le lecteur va plonger. Nous nous attendons à lire des récits fabuleux de preux chevaliers, tels que ceux que nous connaissions du Moyen Age, mais, en fait, Dhôtel caricature, en quelque sorte, ces histoires de seigneurs de châteaux en disant, de ces personnages, qu'ils

ressemblaient plus à des cultivateurs qu'à des guerriers. Ils vivaient modestement, grâce à des moutons, à leur pigeonnier (un pigeonnier de trois cents cases) et aussi, bien sûr, avec le produit des impôts qu'ils prélevaient tant bien que mal dans une campagne à peu près inhabitée. Il ne faut pas craindre de déclarer qu'ils étaient assez près de leurs sous, sinon cupides. (ibid. : 18)

Puis, pour permettre au lecteur de situer l'histoire de la chaîne en or à son commencement, le narrateur lui présente les différents personnages qui y interviennent, dans le but de ne pas le déstabiliser (cf. *ibid.* : 19).

L'histoire de la chaîne commence avec le personnage Hugues, le premier propriétaire de celle-ci et, comme nous le verrons tout au long du roman, cet objet possède la particularité étrange de disparaître des mains de son propriétaire dès qu'il est convoité par un autre personnage. Cette analepse a donc pour fonction de situer l'origine de cette chaîne et, ainsi, permettre au lecteur de comprendre la suite des événements, le chemin parcouru par ce mystérieux objet. Néanmoins, il nous faut préciser que la connaissance de cette histoire arrive par hasard dans la vie de Florent et annonce les futures péripéties qui vont apparaître sur son chemin.

Le personnage adjuvant Thomas Roudart a une implication déterminante dans la vie de Florent : il a pour tâche de confirmer l'histoire de la chaîne en or racontée par M^{lle} Dagnies, raison pour laquelle Dhôtel fait une description minutieuse de ce personnage, comme il ne le fait, d'ailleurs, pour aucun autre, ni même pour le héros :

C'était un homme qui paraissait encore jeune. Il avait, sans doute, une trentaine d'années. Il était vêtu d'un bluejean et d'un pull-over gris. Il portait un chapeau d'étoffe. (...) il avait l'air d'un promeneur plutôt que d'un ouvrier ou d'un trimard. Une face honnêtement barbue. (*ibid.* : 27)

De plus, nous découvrons qu'il aime voyager, qu'il a « beaucoup d'amis d'un jour » (*ibid.* : 33), qu'il se sent « un peu égaré » (*ibid.*) ; qu'il a « toujours eu un caractère très serein et une conduite honorable » (*ibid.*). Thomas ressent ce besoin incessant de rester peu de temps au même endroit, car lui aussi doit partir, voyager. Thomas va également initier Florent : « je serai volontiers le précepteur de Florent » (*ibid.* : 51), mais, c'est le hasard qui fait que ces deux personnages se rencontrent, et ce à deux occasions : la première quand Thomas s'est installé dans le cellier de la marraine de Florent et la deuxième lorsque Thomas va à sa rencontre au faubourg de Travart.

Par la suite, en tant qu'intervenant direct dans l'histoire de la chaîne en or, Thomas Roudart va raconter celle-ci au héros et, à son tour, présenter les personnages qui y ont participé (cf. *ibid.* : 37). Parmi ceux-ci, M. Steille, « notaire à la retraite, qui était collectionneur réputé et un bon client de M. Ferlon (...) » (*ibid.*), qui, un jour, apparut chez le bijoutier afin de réparer la chaîne – il est intéressant de constater que le narrateur, pour mettre en évidence l'emprise de la chaîne sur ce personnage, décrit le comportement de ce dernier lorsqu'il doit se séparer de l'objet, de peur de la perdre, la crainte l'accapare : « M. Steille, sans doute, était assez

maniaque mais, ce jour-là, il apparaissait comme un homme qui n'était pas loin de perdre la raison » (ibid. : 38). convoitée, la chaîne disparaît à nouveau (cf. 37-38). Tout comme les personnages du château, ces derniers sont là pour réitérer les hasards que provoque cet objet chez l'homme et pour mettre en garde Florent sur son propre destin. En somme, ces retours en arrière sont comme des préavis pour le héros, dans la mesure où il est mis au courant des obstacles, des épreuves à surmonter, s'il décide de partir en quête de cet objet.

Thomas raconte encore qu'après cette péripétie, la chaîne réapparut, pour aussitôt s'évaporer, au bras d'une jeune fille : « une petite bohémienne » (ibid. : 42) qui « bavardait avec un jeune garçon » (ibid.). De nouveau, Dhôtel renforce, grâce aux personnages, la destinée de ceux qui s'approchent de cette chaîne. Sans relâche il met en garde son héros en lui énumérant de nombreux incidents, afin que ce dernier ne tombe pas sous le charme de cette chaîne en or.

L'épouse de Thomas, « une femme très jeune, dont les regards vous illuminaient » (ibid. : 124), aux « yeux d'acier et d'azur » (ibid. : 122), possède un regard d'une profonde intensité, capable de résister à l'envoûtement de la chaîne. Son rôle est donc fondamental dans le destin de Thomas, dans la mesure où elle le prévient et le protège des dangers qui le guettent et fonctionne comme un bouclier vis-à-vis de son mari et de Florent, sa générosité et sa gaieté les protégeant de subir les effets du pouvoir magique de cette chaîne. Elle donne de précieux conseils aux deux.

Un autre groupe de personnages se forme autour de la famille Berclét et le narrateur nous avertit d'emblée de leur implication dans le destin de Florent ; en effet, ils vont le recueillir, l'instruire et même le secourir : « Les Berclét comprirent qu'ils devaient aider Florent à sortir de son ignorance pour en venir à une vie normale » (ibid. : 78). Chaque personnage possède une fonction bien définie dans l'action et, par conséquent, c'est le cas de la famille Berclét, qui intervient directement dans la trame du récit puisqu'elle va participer à l'éducation de Florent et, ainsi, influencer sa quête. Mais il faut détacher Oliver et Laure, les enfants de la famille, puisque ce sont eux qui vont secourir Florent lorsque ce dernier se sent affaibli : « ce garçon se trouve mal, Olivier, il faut que nous l'aidions » (ibid. : 76). Comme par hasard, le destin a croisé leur chemin, ils vont devenir de grands amis et vivre de grandes aventures. Nous observons également que Florent, par le biais de ces deux jeunes personnages, découvre le monde qui l'entoure et s'émerveille des nouveautés qu'il perçoit, et qu'il méconnaissait jusque-là. Ces deux adolescents ont la tâche de l'aider dans son instruction mais aussi de l'épauler dans un moment difficile.

Or, Laure a un statut spécial, puisqu'il se crée une énorme complicité entre elle et Florent, une admiration proche de l'émerveillement :

Pas un visage ordinaire. Un rayonnement inexplicable. (...) Une beauté inimaginable qui n'avait aucun rapport avec ce que, d'habitude, on appelle la beauté. C'était comme une image impossible à représenter sur la page d'un livre, et même impossible à voir. (ibid. : 70)

Elle était simplement hantée par l'image du garçon qu'elle avait d'abord aperçu un matin, dans le petit jour, de façon inattendue. (ibid. : 138)

Bien qu'une mésentente finisse par les éloigner, Laure, bouleversée par l'effusion de ses sentiments naissants, soutient Florent, même si les preuves semblent accabler ce dernier : « Un vrai sauvage ! » rédit Laure. (...) Il est innocent, j'en suis sûre, absolument sûre ! (...). Mais je vous dis qu'il est incapable de voler et de faire aucun mal » (ibid. : 127). Il existe entre eux « une amitié infinie » (ibid. : 173) et ils vont devenir inséparables, de sorte que Laure affirme : « je suis près de toi » (ibid. : 175), comme si c'était pour toujours. L'importance qu'elle a pour le héros en fait une héroïne, et ce pour de multiples raisons : elle lui vient en aide lorsqu'il est faible ; elle l'instruit ; elle prend sa défense (ibid. : 76, 80, 127). Ces qualités sont propres aux héros.

Un autre personnage, Jonas Souchalart, va également devenir un grand ami de Florent et l'accompagner au cours de ses péripéties. Jonas, « le garçon acrobate » (ibid. : 74) ou « le garçon au chapeau à plume » (ibid. : 96), aux goûts si étranges, ressent, tout comme notre héros, cette envie inexplicable de partir à la découverte de l'inconnu. Et il a eu, lui aussi, en sa possession, la chaîne et l'a perdue. C'est à partir de ce moment-là, que l'amitié entre les deux garçons se noue et qu'ils vont vivre de grandes aventures ensemble. Bien que Florent ait rencontré Jonas par hasard, leurs destins se croisent dans le même but : la quête.

M. et M^{me} Racavert, les cousins de Jonas, résignés au désordre du monde (cf. ibid. : 103) représentent le réconfort, puisqu'ils vont accueillir et héberger Jonas et Florent lors de leur quête.

Par la suite, « Torland, le plâtrier, [...] le plus innocent de tous » (ibid. : 116), permet à Florent de trouver une nouvelle piste lorsqu'il affirme qu'il ne supporte pas que les « morveux » jettent des objets comme des chaînes dans son plâtre.

Dans le conte *L'Île aux oiseaux de fer*, nombreux sont aussi les personnages qui aident le héros dans sa quête : tout d'abord, les parents de Julien Grainebis. Son père va finir par se résigner du voyage de leur fils, comme si cela faisait partie d'une

espèce d'initiation à la vie. Bien qu'il soit contre, il comprend toutefois que cela fait partie de son destin et donc ne l'empêche pas de voyager :

Après maintes discussions sur le devoir qui incombe un fils de se consacrer aux soins du patrimoine, le père Grainebis déclara : « Eh bien ! Va, et jette ta gourme. Ce n'est pas une si mauvaise façon de faire des sottises, puisqu'il faut en passer par là. (*IOF* : 13)

Quant à la mère de Julien, elle n'a pas d'implication directe sur le destin de son fils. Elle se contente de lui donner sa bénédiction lorsqu'il part (cf. *ibid.*), elle ne le retient pas et le laisse suivre son chemin, car tel est son destin. Elle remplit sa fonction maternelle, c'est-à-dire que quel que soit le motif, une mère soutient toujours son fils dans ses décisions.

La sœur, Léonie, de Julien, elle, tout comme nous l'avons dit antérieurement, entretient avec son frère une grande complicité, c'est pourquoi il éprouva un grand ennui lors de son départ de la maison. Ce personnage adjuvant a un rôle important, dans la mesure où il va éveiller chez le héros un sentiment maintenu en état latent et le pousser à partir à l'aventure, à aller vers son destin.

Puis, le personnage qui engage Julien pour travailler comme steward donne également sa chance à Julien, puisqu'il veut le faire sortir de la médiocrité. Les différents passagers à bord du bateau aident aussi le héros dans sa quête, dans la mesure où ils sont tous des rêveurs :

Il y a une majorité de vieilles dames et quelques personnages d'âge moyen en quête d'aventures ou qui ont un petit héritage à dissiper en rêves à bon marché. (*ibid.* : 16)

Cette vieille dame, je le sais, n'est qu'une retraitée des postes. Elle a vendu une petite maison pour voir le Pacifique. Ses enfants la délaissaient un peu. Cet homme est un simple clerc de notaire qui voulait aller dans la forêt de Ceylan, rien qu'un jour, rien qu'une heure. (*ibid.* : 21)

Ces personnages vont permettre à Julien de comprendre qu'« Il y a toujours quelque chose de beau dans chacun » (*ibid.* : 21). Julien prend donc conscience de la nature humaine de chacun et en est touché. Tout comme lui, ils ont laissé leur vie confortable pour partir à l'aventure, pour combler un manque en eux, pour réaliser un rêve. Et le hasard s'est chargé de croiser leur destin.

Une jeune fille se détache parmi tous ces personnages adjuvants : Irène. Au premier abord, le personnage semble ne pas être très important dans la quête du

héros, toutefois, au long de la trame, nous constatons que ce personnage est essentiel à la réussite de celui-ci. Irène a un rôle très important dans l'histoire, c'est pour cette raison que nous la différencions des autres, parce qu'elle a, elle aussi, les caractéristiques d'une héroïne. À chaque fois que notre héros est confronté aux oiseaux pour avoir enfreint les lois, Irène apparaît de nulle part pour lui servir de bouclier, pour le sauver. Elle est courageuse et n'a peur de rien et fait face aux oiseaux de fer que tous redoutent tant :

Serre-moi dans tes bras, lui dit-elle à l'oreille comme elle l'avait déjà fait en une circonstance analogue. Ils n'oseront pas te toucher. Ses yeux noirs tout près de ses yeux. Le front délicat, les lèvres chaudes et claires. De longs instants passèrent. Julien caressa les cheveux de la jeune fille. Sauvons-nous, dit-il enfin. (...) Julien et Irène s'élancèrent ensemble. (ibid. : 107)

Une fois de plus, l'amour prend place en pleine quête. Toutefois, sur l'île l'amour entre le héros Julien et le personnage adjuvant Irène était impossible, étant donné qu'il incombe aux machines de former les couples et que tout sentiment, y inclus l'amour, est formellement interdit sur l'île. Par conséquent, ils s'enfuient pour pouvoir vivre librement leur amour. Bien que cette histoire d'amour ne prenne de l'ampleur qu'à la fin du récit – au moment de la fuite des deux personnages –, elle n'en demeure pas moins intéressante puisque le conte se termine par un *happy end*.

D'autres personnages de l'histoire détiennent encore cette fonction dans le récit : Monsieur Z, le guide de Julien, finit par l'aider lorsqu'il lui fait comprendre ce qu'il ne doit pas faire sur l'île et, ainsi, éviter qu'il se fasse tuer par les oiseaux. L'auteur a donné à Monsieur Z de nombreuses qualités humaines, l'une d'elle étant l'amitié (cf. ibid. 40), l'autre une surprenante sensibilité et, enfin, une bonne éducation puisque « Monsieur Z continuait à suivre toutes les démarches de Julien, mais il avait tant de politesse que sa présence était plus amicale que gênante » (ibid. : 55). Monsieur Z ne va pas empêcher que le héros réfléchisse sur tout ce qui se passe autour de lui, qu'il se sente insatisfait et qu'il veuille, par conséquent, remettre tout en question.

D'autres personnages sont également chargés de l'éducation de Julien: Nazaire et Éloi, habitants de l'île, que Julien considère être des « compagnons », ne sont pas complètement dépourvus de sensibilité humaine et, par conséquent, finissent par ne pas réussir à transformer Julien. « Éloi, [était] étourdi et sensible » (ibid. : 63) et « Nazaire [était] empreint d'une curieuse gravité » (ibid.), mais ils ont la dure tâche de remodeler Julien et de lui faire comprendre le mode de vie de la population sur l'île, de lui faire connaître les mentalités, les comportements humains, ce qui est autorisé

et ce qui ne l'est pas. Mais en l'informant des dangers de l'île, ils le préviennent et, par conséquent, aident Julien Grainebis à suivre son destin.

Julien se lie également d'amitié avec un enfant de l'île : un jour qu'ils jouent ensemble, en jetant des cailloux dans la mer, les oiseaux surgissent, mais « L'enfant avait pris les mains de Julien dans les siennes » (ibid. : 70) pour le sauver. Comme pour Monsieur Z, Nazaire et Eloi, cet enfant a, lui aussi, gardé certaines qualités : l'innocence et le courage. En effet, en lui saisissant les mains, il évite que les oiseaux l'emportent et fait preuve d'un grand courage. Il affronte le danger en servant de bouclier au héros.

Puis, un autre personnage adjuvant apparaît : le mécanicien-gouverneur Bien que ce soit le hasard qui les ait mis en présence l'un de l'autre, le mécanicien-gouverneur a pour action d'aider Julien en lui expliquant le fonctionnement des machines et de l'ordre sur l'île.

Finalement, un personnage essentiel vient directement en aide à Julien et à Irène : Saturnin. C'est grâce à lui que ces derniers parviennent à quitter l'île sains et saufs, c'est pourquoi il est l'un des protecteurs du héros, puisqu'il vient en son secours et au secours de sa bien-aimée : « Je ne veux pas essayer de vous sauver, dit le pêcheur. Vous ne désirez pas fuir la mort, mais aller vers votre amour sans issue. Nous partirons, car je vous aime moi aussi, et peu importe si nous allons loin ou près » (ibid. : 117).

Après leur fuite de l'île, des officiers les secourent en pleine mer et d'autres, « des amis du hasard les aid[ent] » (ibid. : 121) et, ainsi, contribuent à ce qu'il atteigne le bonheur tant espéré.

Dans « Un Adieu, mille adieux », une jeune fille, Sylvie, apparaît comme par hasard dans la vie de Roland et va avoir un rôle important dans le destin de ce dernier. Elle va éveiller l'amour en lui, le pousser à partir, mais aussi à revenir et même si le destin les sépare, il s'avère que l'amour qu'ils ressentent l'un envers l'autre ne disparaîtra jamais.

Dès lors, le thème de l'amour est également présent dans cette œuvre. Bien que l'on ne puisse pas parler véritablement d'amour dans « Un Adieu, mille adieux », tout dans le comportement de Roland et de cette jeune fille laisse entrevoir la naissance de ce sentiment fort. Malencontreusement, il s'avère que cet amour ne va pas résister : lorsque Sylvie « le pressa de parler, le supplia » (ibid. : 38), en entendant sa voix, elle s'enfuit et Roland, anéanti, décide, alors, de quitter Aigly. Prise au dépourvu, elle prend la fuite, ne sachant comment faire face à cette situation inattendue. Or, comme dans presque toutes les histoires d'amour de Dhôtel, les protagonistes finissent par se revoir, mais pour se séparer à nouveau. Sylvie ne

supporte pas la voix de Roland et va, par conséquent, le forcer à partir et, ainsi, l'aider à se retrouver.

L'entrepreneur de Suippes va avoir un comportement complètement différent, il va être solidaire envers Roland. Il lui donne un emploi, et, par là-même, une seconde chance. Par un heureux hasard, l'intonation de sa voix n'est pas insupportable pour l'entrepreneur, il considère que c'est une prononciation différente. Dhôtel construit un personnage qui inspire de la générosité et de l'indulgence, qui tend la main à Roland pour l'aider à donner un nouveau sens à sa vie.

Par la suite, une autre jeune fille intervient dans l'histoire pour montrer au héros que le bonheur ne se trouve pas dans les autres, mais dans le héros lui-même. Il entreprend de se marier avec celle-ci, mais se rend rapidement compte qu'il ne sera pas heureux à ses côtés et décide de repartir en quête du bonheur. En somme, ce personnage féminin participe à l'évolution du héros, puisqu'elle lui permet de prendre conscience que là n'est pas son futur.

Pour terminer, les enfants, de par leur innocence et pureté, acceptent Roland tel qu'il est, sans faire de sa voix un obstacle à leur liaison. Ils en plaisantent, mais prennent du plaisir à être en présence du héros. Dhôtel joue de nouveau avec le destin de son héros, le mettant en présence d'êtres qui vont le font voir tel qu'il est : un homme et non un monstre.

En somme, nombreux sont les personnages qui participent à l'évolution du héros, à la découverte de la vérité. Mais d'autres, au contraire, vont chercher à le nuire, à l'empêcher de continuer sa quête, de suivre son destin.

2.2 – Les personnages opposants

Certains autres personnages ont été créés par l'auteur pour gérer des obstacles, pour empêcher que le héros accomplisse sa recherche de soi, atteigne le bonheur (cf. Greimas, 1966 : 178). C'est pourquoi, il nous faut découvrir quels sont les personnages qui prennent un malin plaisir à semer des embûches dans le parcours initiatique des héros dhôteliens.

Dans le roman, le premier personnage opposant est la femme de ménage de la famille Bercllet, Lucie. En effet, ce personnage se détache des autres par le fait d'être éblouie par le bijou ; dans un moment de faiblesse, elle se laisse envouter par la chaîne en or et la prend dans sa main, mais, par mégarde, la perd. Lâche, elle permet que Florent soit injustement accusé de la disparition de celle-ci et complique, ainsi, la vie du héros ainsi que la quête qu'il avait initiée. Elle bouleverse donc son destin et il va devoir surmonter cette épreuve pour pouvoir continuer son chemin.

Le marchand de ferraille, M. Janvoux, intervient lui aussi, sans le vouloir, négativement dans l'histoire, puisqu'il place des entraves à Florent : le marchand détenait la chaîne sans le savoir et lorsque Florent est sur le point de la récupérer, M. Janvoux intervient et l'empêche d'atteindre son objectif.

Un autre personnage, tout aussi étrange que M. Janvoux, Chassieux, dit aussi « l'avare » (ibid. : 110), a enterré la chaîne, par cupidité et empêche donc Florent de la récupérer.

Victime du charme la chaîne, « la vieille Noémie, l'épicière, [et dont l]a réputation était fondée sur le roc » (ibid. : 116), se retrouve en possession de cette chaîne aux effets magiques et décide de fuir tout le monde. Ainsi, lorsque le héros lui demande des informations concernant cet objet, elle omet délibérément pour pouvoir la garder, nuisant ainsi la quête de Florent. Néanmoins, celui-ci finit par trouver dans un sac de courses déposé par l'épicière et il peut donc poursuivre son chemin.

Dans *L'Île aux oiseaux de fer*, nous constatons que le personnage opposant le plus important est Daniel. En effet, il commence par être ami de Julien, mais par mesquinerie, il va, progressivement, nuire le héros : d'abord, Daniel va porter préjudice à Julien en le faisant passer pour irresponsable lors de l'exécution de ses tâches : « (...) il se mit à lui jouer des tours dans son service, s'appliquant à créer des difficultés, et à provoquer de la part des passagers des réclamations contre Julien » (ibid. : 23) ; ensuite, il va le jeter par-dessus bord et l'abandonner, en pleine mer, sans remord et ce parce que Julien l'avait contrarié. Ce personnage est imprévisible et va volontairement nuire le héros. Cependant, des trois récits, il est le seul personnage qui jongle entre deux états d'âmes et deux sentiments : l'altruisme et la méchanceté. En effet, il commence par aider Julien, à lui apprendre des choses, puis, voyant que le héros est dans la bonne voie, qu'il a évolué et qu'il est prêt à avoir du succès, Daniel devient mesquin et méchant. A. J. Greimas dit que « L'opposant se présente sous la forme du progrès scientifique et technique, qui menace l'équilibre établi » (1966 : 183), et qu'il peut posséder « [d]es forces bienfaisantes et malfaisantes » (ibid.).

D'autres êtres, de fer eux, inspirent la crainte et sont placés dans la diégèse pour empêcher que la quête se réalise. Dhôtel nous fait une description minutieuse de ces personnages : ce sont des oiseaux de fer et ils sont chargés de faire respecter l'ordre sur l'île et d'intervenir dès que quelqu'un transgresse les règles en vigueur. Ces êtres insolites, et qui semblent appartenir à un récit de science-fiction, vont se charger de surveiller le héros, qui a des difficultés à se soumettre aux normes imposées par les robots. Aucune dispute⁴ aucun désordre n'est autorisé sur l'île et les habitants sont

⁴- Au moment où deux hommes se querellent pour attirer l'attention d'une fille, les oiseaux surgissent pour emporter l'un d'entre eux et rétablir l'ordre.

domestiqués pour devenir obéissants ; si l'un d'eux décide de se détourner, ne serait-ce que quelque peu, du chemin programmé par les robots, les oiseaux de fer sont là pour lui donner la mort. Aussi, Julien se trouve-t-il en danger, il est incapable de se soumettre aux règles de l'île, il est beaucoup trop humain pour cela, beaucoup trop sensitif et émotif. Les oiseaux de fer vont donc être un énorme obstacle à la quête du héros.

De la même façon, les robots qui commandent ont également pour fonction de surveiller les moindres faits et gestes de Julien pour l'empêcher de suivre son chemin. Ce « sont [d]es machines, plus subtiles que [l'être humain], qui devinent ce qu'il faut taire ou supprimer » (ibid. : 89) et Julien ne sait pas ce qu'il ressent. En tant qu'opposants, ces machines veulent abolir tout côté émotionnel du héros, dans le but de le transformer, le bonheur et la concrétisation de soi n'ayant pas de place sur l'île. Malgré leur intelligence, nous observons qu'une simple histoire d'amour inachevée va les détraquer et leur faire perdre le contrôle : « (...) elles sont devenues folles à force de poser des questions » (ibid. : 125). Nous pouvons donc conclure que des sentiments humains, tel que l'amour, peuvent mettre fin aux machines, les détraquer complètement et c'est ce que le héros, par son insistance, engendre.

Finalement, dans la nouvelle «Un Adieu, mille adieux », les habitants d'Aigly sont des opposants, puisque, de par leur indifférence et leur lâcheté, ils n'aident pas le héros Roland à progresser dans sa destinée, mais, au contraire, le nuisent en faisant des commentaires mesquins à son sujet. Le côté malsain de ces commérages porte préjudice au héros et déclenche en lui un profond désarroi.

Une fois analysée la fonction des personnages, il nous faut, maintenant, les placer dans un espace et voir si, d'après le lieu où ils se trouvent, leur comportement diffère.

« Tel est l'esprit humain, même en voyage : il occupe à chaque instant tout l'espace
dont il dispose. »

JEAN PAULHAN, *Guide d'un petit voyage en Suisse*.

II – UN ESPACE OUVERT AUX QUATRE VENTS

Si l'on s'intéresse aux lieux dans *La Maison du bout du monde*, *L'Île aux oiseaux de fer* et « Un Adieu, mille adieux », nous nous apercevons que, pour beaucoup d'entre eux, ils ne sont pas inventés mais existent véritablement sur les cartes géographiques de France. D'après Georges Matoré, « notre espace, qui est collectif, est beaucoup plus rationalisé que celui de la rêverie individuelle et de l'imagination poétique » (1962 : 157). Nous vérifions, également, que Dhôtel concède aux descriptions de ses espaces une vraisemblance qui fait qu'ils se trouvent proches des espaces réels, et ceci afin de lui permettre de maîtriser ses personnages, ainsi que leurs mouvements, dans le récit. De ce fait, en tant que lectrice, nous nous déplaçons, aux côtés des protagonistes, dans un monde quasiment réel et les suivons sans que nous nous sentions dépaylée. Nous vérifions donc que « l'espace, qu'il soit "réel" ou "imaginaire", se trouve donc associé, voire intégré aux personnages, comme il est à l'action ou à l'écoulement du temps » (Bourneuf et Ouellet, 1975 : 107).

Rencontres, poursuite, surprises et révélations se succèdent au fil de cet épisode rocambolesque qui nous rappelle que les particularités géographiques et sociologiques ne font qu'un. (Blondeau, 2003 : 177)

L'endroit d'où ça part évidemment est extrêmement précis. C'est ce qui est pour moi le plus organisé, et même le plus travaillé. L'important c'est le départ. (Reumaux, 1979 : 225)

En effet il existe une esthétique singulière autour du domaine de l'espace, étant donné que les descriptions des lieux nous sont faites par le biais de l'observation des personnages, les différents décors surgissant au fur et à mesure que s'effectue leur quête et selon les itinéraires qu'ils suivent. Ces lieux aux dimensions presque humaines sont sillonnés par des personnages à pied (cf. Blondeau, 2003 : 257), qui nous offrent une vision plus détaillée des lieux parcourus. La toponymie, à son tour, aide, d'une part, à susciter l'illimité, mais, d'autre part, à situer l'action dans un espace qui se veut concret. En effet, le silence qui émane de ces lieux peut être vu comme un prélude à l'aventure puisqu'il favorise le rêve d'un ailleurs du personnage principal.

Il nous faut rappeler un fait important, à savoir qu'André Dhôtel était surnommé « le promeneur campagnard » (Blondeau, 2006 : 95). En effet, il prenait plaisir à se promener sans destination, à être surpris par le hasard des chemins, sans la contrainte de suivre un itinéraire défini au préalable. En harmonie avec la nature, il prenait le temps d'observer chaque détail, chaque espace qui s'offrait à ses yeux. Ses personnages reflètent, eux aussi, cet état d'esprit et, lorsqu'ils partent en promenade, ils ne se soucient ni de l'itinéraire à suivre ni du lieu d'arrivée.

Par ailleurs, c'est au cours de ces promenades que les rencontres entre les personnages dhôteliens se produisent. Ainsi, Florent et Laure (cf. *MBM* : 70) s'entraperçoivent, par hasard et pour la première fois, à la campagne, dans un grand champ; puis, à nouveau, à la ville de Bermont. Les destins de Roland Darmeaux et de Sylvie (cf. *AMA* : 36) se croisent le long de la voie ferrée, et ce à deux reprises. Finalement, le personnage Julien Grainebis rencontre Irène sur l'île, plus précisément, dans un espace clos, à savoir, un bureau (cf. *IOF* : 35).

De plus, si nous nous attardons sur les titres des œuvres mêmes, nous vérifions, dès lors, que deux d'entre elles annoncent une localisation : une maison qui se situe au bout du monde ou alors une île habitée par des oiseaux de fer. En effet, pour Dhôtel, l'espace est le point de départ de toute fiction romanesque, les « lieux privilégiés se présent[a]nt comme des étapes d'où l'on repart » (Reumaux, 1979 : 75). En reprenant ses expériences de vie et surtout les lieux de son enfance, Dhôtel définit au préalable les itinéraires imaginaires de ses récits et il dit, lui-même, à ce propos :

Une grande partie du travail consiste à tracer des itinéraires sur des cartes géographiques imaginaires. Si la topographie joue un si grand rôle, c'est d'abord parce que j'ai beau inventer des histoires, leur point de départ en est toujours fourni par un lieu réel que je me contente par la suite de transposer. (Apud Blondeau, 2003 : 233)

Précisons, d'ailleurs, à ce sujet que, bien qu'essentiellement centrées autour des mêmes espaces, à savoir la forêt, les vallées, les chemins, la ville, etc., les œuvres dhôteliennes plantent des décors diversifiés et multiples. En effet, nous pouvons, aux côtés des personnages, longer et observer la forêt (cf. *AMA* : 32) et, de suite, nous retrouver le long d'une voie ferrée, ou encore, vivre dans le Bermont (cf. *IOF* : 11) et, l'instant d'après, être en pleine mer, au milieu du Pacifique. Le personnage peut, d'ailleurs, ne rien avoir connu d'autre qu'une vie humble, une maisonnette proche d'un petit village appelé Raimert (cf. *MBM* : 7-8), mais, subitement, il se trouve placé dans un autre monde, jusqu'alors inconnu, comme, par exemple, la ville de Vendreux. En somme, l'espace dhôtelien peut être, d'une part, riche et multiple et, d'autre part, de par son essence réaliste même, restreint et limité, et les personnages, ainsi que le lecteur, ne se sentent nullement perturbés lorsqu'ils basculent dans l'un ou l'autre de ces lieux.

En ce qui concerne l'espace du récit⁵, Jean Weisgerber, dans son ouvrage *L'Espace romanesque*, mentionne que :

L'espace du récit, enfin, est vécu à différents niveaux : d'abord par le narrateur en tant que personne physique, fictive ou non, et à travers la langue qu'il utilise; ensuite, par les (autres) personnages qu'il campe; en dernier lieu, par le lecteur qui introduit à son tour un point de vue éminemment partiel. (1978 : 13)

Michael Issacharoff ajoute à son tour que :

L'espace du récit signifie la description ou la représentation verbale d'un lieu physique dont la fonction peut être celle d'éclairer le comportement du personnage romanesque. (1976 : 14)

L'espace dhôtelien provient des souvenirs d'enfance de l'auteur et permet donc au lecteur de se retrouver, à son tour, dans des lieux, qui lui semblent communs, puisque munis d'innombrables empreintes réalistes. Nous constatons également que le narrateur recourt aux personnages pour décrire les paysages, les lieux, pour les enrichir de menus détails, puisque ces êtres de papier sont des observateurs attentifs,

⁵ Selon Gérard Genette, il s'agit de « la spatialité de l'écriture, la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours (...) » (1969 : 45).

des passionnés par la découverte. Les décors que nous plante le narrateur aident donc à situer les héros dans sa quête, mais les minutieuses références spatiales aident également à définir le caractère, à déterminer le comportement et les sentiments de ces personnages.

Plutôt que sur la société, l'univers d'André Dhôtel est fondé sur des sociétés. Pour cet écrivain si attentif aux plantes et aux insectes, les hommes se définissent également par leur milieu et les règles sociales dépendent aussi de l'espace et de l'environnement. (Blondeau, 2003 : 176)

Nous allons maintenant nous appuyer sur nos trois textes pour étudier les itinéraires de prédilection d'André Dhôtel, à savoir, la nature et la forêt, les villes et les villages, les voies de chemin de fer et la mer.

1 – Une nature de rêve

Chez André Dhôtel, les références à la nature abondent, celle-ci nous apparaissant minutieusement et scrupuleusement décrite par le narrateur, qui use, à son tour, du point de vue des autres personnages pour nous la faire connaître. Grâce à lui, nous découvrons une nature qui, jusqu'alors, pouvait paraître sans beauté, sans grâce aux yeux du lecteur, mais qui, désormais, surgit sous diverses autres formes et dans toute sa splendeur : par le biais d'une clairière, de prés, de bois de pins, de forêts, etc., nous entrons progressivement dans l'univers dhôtelien, et ce au rythme même de la découverte des personnages. Le narrateur, et, par lui, les personnages, ressentent un intérêt particulier pour les champs cultivés, couverts de blés, en somme, pour les espaces ruraux, composés de champs, de hameaux, de vallons et qui, en fait, rappellent les Ardennes de Dhôtel. Nous nous sentons donc être projetés dans l'univers familial de l'écrivain lui-même.

En usant de la mémoire, de ses souvenirs, Dhôtel crée un espace imaginaire, où le réel prend place, mais subtilement manipulé par l'imagination du créateur. L'espace dessiné par l'écriture dhôtelienne transfigure la réalité, l'appréhende pour la dire d'une autre façon et, par là-même, gère une image subversive où l'irréel vainc le réel (cf. Blanchot, 1955).

Par conséquent, les lieux se métamorphosent en « non-lieux » pour, d'une part, pouvoir s'éloigner du monde réel, et d'autre part, pouvoir être investis du paradoxe de la magie et, ainsi, devenir des lieux imaginaires. Pour Dhôtel, par « leur

relief, très compliqué et même aberrant » (Dhôtel, 1980 : 13) les Ardennes suscitent l'étrangeté, puisqu'« Il n'y a pas un seul endroit où l'on sache vraiment où l'on est, à quel niveau l'on se trouve » (ibid.). Il ajoute encore, à ce sujet, que « Les Ardennes sont faites de non-lieux » (ibid.), et ce sont ces images qu'il s'est fait du paysage qui envahiront l'espace littéraire dhôtelien. Il en fera des descriptions détaillées, mais les rebaptisera, de façon à garantir l'éloignement de ces « lieux proches (...) et [à] favorise[r] leur manipulation imaginaire » (Thinès, 1996 : 215).

L'exubérance des végétations, au cours d'une plaine crayeuse, donne un aspect tout à fait insolite à ce grand vallon et nous avons été pris de crainte et d'admiration, comme en présence de l'inconnu. (*MBM* : 8)

Par le biais des descriptions, nous découvrons également les vastes connaissances de l'auteur en botanique : plantes, fleurs et les champignons n'ont aucun secret pour lui :

Dans les alentours, les végétaux demeuraient intacts, graminées, carottes sauvages, géraniums et chardons. Mais il est possible de se glisser avec précaution de façon à ne briser aucune tige. Florent demeura un long moment à considérer un chardon. Les capitules s'étaient ouverts pour libérer leurs graines plumeuses. (*MBM* : 26)

La nature est fréquemment caractérisée comme un espace sauvage, indompté et le narrateur est si minutieux dans les détails que le lecteur se sent être invité à la voir comme un personnage, déclencheur de la quête. En effet, Dhôtel semble lui donner vie à part entière. Nous nous imaginons dans cet espace immense, aux multiples couleurs et que Pierre-Jean Jouve caractérise de « sacré » (Apud Bachelard, 1957 : 171). En effet, la forêt dhôtelienne est fréquemment évoquée comme un lieu singulier, féérique, magique, un espace propice à la rêverie et au départ du héros vers un autre monde ; la végétation abondante, les magnifiques étangs, les champs de blé, les immenses prairies semblent, eux aussi, jouer leur rôle dans la quête du héros, comme si tout était là pour le faire avancer vers la découverte de l'absolu. Philippe Jaccottet explique cela d'une toute autre façon :

Il y a, d'abord, l'importante géographie de l'œuvre : les romans d'André Dhôtel se déroulent de préférence dans des « lieux déshérités », banlieues, petites villes de province, sombres campagnes du Nord de la France. Dans ces espaces pauvres la beauté d'une fleur, d'une clairière, d'un chemin semble infiniment plus fascinante. (2008 : 15)

Dans nos récits, la forêt se dévoile comme un espace où tout est possible, où tout peut arriver, voire même se transformer, se métamorphoser. La forêt dhôteliennne, en tant qu'incarnation de la nature à l'état sauvage, acquiert le symbolisme des contes de fées : elle est le cadre privilégié, le lieu magique où tout peut arriver. Par conséquent, elle est le lieu de rencontres magiques ou mystérieuses qui engagent une épreuve et d'où l'homme sortira initié. Elle dispose donc d'une force inexplicable, qui pousse les personnages à y entrer et, une fois en son sein, à y partir en quête d'aventures et de réponses, puisqu'ils sont envahis d'un désir inexplicable, d'une pulsion incontrôlable, mais qui n'est, en fait, que la quête du bonheur. C'est, en fait, un lieu de transition avec un autre état, un lieu de rencontre avec soi-même. Marcault et Thérèse Brosse, dans l'ouvrage « L'Éducation de demain », explique d'ailleurs que :

La forêt surtout, avec le mystère de son espace indéfiniment prolongé au-delà du voile de ses troncs et de ses feuilles, espace voilé pour les yeux, mais transparent à l'action, est un véritable transcendant psychologique. (Apud Bachelard, 1957 : 170)

Du fait de son immensité, elle peut être aussi envisagée comme un lieu qui inspirerait de multiples autres sentiments, tels que l'angoisse, la menace, l'hostilité. La forêt serait alors perçue comme un espace clos, dans la mesure où les personnages ne se sentiraient plus en sécurité, en harmonie avec ce décor plutôt hostile, inspirant non plus un sentiment de liberté mais un sentiment d'emprisonnement.

Or, dans les récits dhôteliens, nous observons que la nature n'est guère un espace menaçant. Le narrateur, au cours de l'action, invite ses personnages, ainsi que le lecteur, à se réfugier au sein de la nature pour apprécier les petits détails qui la caractérisent. Lorsque surgit la crise d'identité, le conflit entre le héros et la société, ce dernier cherche refuge au sein de la nature et finit par y découvrir l'inattendu : faune et flore deviennent découverte, font partie d'un tout qui l'illumine :

Enfin, on entendait dans l'herbe un grillon vers la droite. (...) Le grillon a déménagé. Toujours on l'entend là-bas à main gauche. Maintenant, il est la droite. D'imperceptibles anomalies deviennent plus saisissantes parfois que la foudre. (MBM : 23-24)

De fait, nous remarquons que le narrateur accorde autant d'importance à décrire ses personnages que les éléments représentatifs du décor, comme la nature. Il ne fait aucune distinction entre eux, la nature et les personnages ne faisant qu'un. L'être de papier partage donc les caractéristiques de cette dernière : ils sont simples, humbles, ingénus, non corrompus par la société :

Il explorait sans se lasser les moindres perspectives entre les herbes, les fleurs et les rejets des arbrisseaux. Il s'approchait des lièvres, car il savait réduire sa présence à presque rien. Il avait lié connaissance avec les mulots, une famille d'hérissons, (...). En fait, aucune bête ne s'écartait. (...) Rien ne lui échappait, ni la nuance d'une fleur, ni le dessin d'une aile de papillon. (ibid. : 14)

Aussi, Dhôtel va-t-il faire intervenir la nature sur le destin de ses personnages : dans « Un Adieu, mille adieux », au cours de sa tournée de facteur, Roland est attiré par un signe de la nature. En effet, pour qu'il prenne conscience de l'étrangeté de sa résolution – à savoir, de vivre dans le silence –, la forêt le met en présence de divers animaux et insectes, et ce pour qu'il comprenne que son comportement est contre-nature. En somme, la nature communique avec le héros pour l'orienter et le faire accepter sa condition humaine et sa destinée. C'est la raison pour laquelle le personnage ressent un profond bien-être en présence de la nature, il s'y sent en paix, en union avec ce qui l'entoure, comme si la nature le réconfortait (cf. AMA : 34-36).

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier soutient, à ce propos, que, sans la présence du personnage, le lieu n'existerait pas. Elle affirme également que l'auteur nous décrit l'espace en fonction du rapport qu'il crée entre ses personnages et les lieux qui les met en présence (cf. 2002 : 9-10). Nous pouvons donc ajouter que l'espace est tout aussi imprévisible et instable que les personnages dhôteliens. Le paysage fait naître l'émotion, mais il partage aussi de l'état d'âme du personnage, il en est son reflet et, par conséquent, il peut surprendre le lecteur.

L'espace dhôtelien est, d'une part, constitué par des éléments topographiquement localisables, par des toponymies qui ancrent le récit dans le réel et, d'autre part, par des éléments de décor fictifs d'où se dégage la relation des personnages dhôteliens avec ses endroits privilégiés.

Dhôtel s'appuie sur ces lieux réels, non pas pour donner une vision réaliste à ses œuvres, mais au contraire, pour faire de ses fictions des espaces crédibles, authentiques : « Le lieu romanesque est donc une particularisation d'un "ailleurs" complémentaire du lieu réel où il est évoqué » (Butor, 1975 : 50). Le narrateur révèle lui-même avoir une perception totale de ces lieux ; par le point de vue interne, il s'efface pour mieux faire percevoir le regard que le personnage porte sur les choses de la nature et, en même temps, il nous fait découvrir l'univers de l'auteur, l'affection que celui-ci avait, lui-même, envers les Ardennes. En effet, les lieux qui firent partie de la vie de l'écrivain servent de cadre à la plupart de ses récits. Nous savons que Dhôtel était adepte d'un mode de vie humble et, par conséquent, son style reflète ce côté de sa personnalité ; par le biais d'un langage accessible, il cherche à transmettre

son goût et ses connaissances de la nature et les sensations qu'il éprouve. D'ailleurs, il est dit que :

Pour écrire il faut bien connaître les choses et les gens dont on parle. Par exemple la forêt, on doit connaître non seulement les arbres, mais les plantes, les champignons, ou même les insectes... les bêtes naturellement. Il faut avoir passé des heures et des jours dans les bois. (Reumaux, 1979 : 124)

En somme, l'espace littéraire est de grande importance et a une force considérable au sein de la diégèse dhôtelienne. Gérard Genette nous dit d'ailleurs que :

Aujourd'hui la littérature – la pensée – ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive. (Genette, 1966 : 108)

Chez Dhôtel, nous pouvons parcourir un champ de blé, où se reflète une lumière étincelante inspirant une plénitude réconfortante, et par la suite nous retrouver dans une ville en effervescence. Comme le souligne Philippe Blondeau, dans les œuvres dhôteliennes, « un espace en cache toujours un autre » (2003 : 260), tout comme une réalité en cache toujours une autre. Voyons donc comment l'écrivain procède à cela dans le conte *L'Île aux oiseaux de fer* et partons à la recherche d'une de ses autres passions, à savoir, la mer.

2 – Comme une bouteille à la mer

Le thème de l'eau, et plus précisément l'espace de la mer, occupent une place très marquante dans les œuvres de Dhôtel. L'élément aquatique prend diverses formes, à savoir, celle d'une rivière, d'un étang, d'un viaduc, d'un canal et même, de la pluie. Ainsi, et parce que dans les Ardennes lacs, étangs, fleuves, rivières, pluie abondent, l'eau est source de vie pour l'auteur, mais aussi raison de tension et de déséquilibre.

L'eau, parce que c'est à la fois un élément à la fois rassurant et menaçant, apparaît de manière récurrente dans les récits d'initiation. C'est pourquoi, dans *L'Île aux oiseaux de fer*, l'auteur jette son héros dans l'océan, car l'eau est le symbole de

l'initiation à la vie, de la purification (lors de la cérémonie de baptême) mais également du recommencement, du renouveau. Épreuve à surmonter, puisque le héros peut être englouti par les vagues, la mer est également une étape à atteindre, dans la mesure où elle est aussi l'objet d'un nouveau départ.

Ainsi, et tout comme le suggère le titre que nous avons donné à cette partie, le héros dhôtelien se retrouve jeté en plein océan, tout comme une bouteille que l'on lance à la mer dans le but de pouvoir être trouvée par quelqu'un. En permettant que son héros chavire en haute mer, l'auteur semble vouloir lancer un appel au secours, dans l'espoir que le lecteur l'entende, comme s'il s'agissait d'une invitation à l'aventure. Mais cet événement doit surtout être vu comme un défi que le héros doit surmonter au long de sa quête.

L'auteur semble vouloir nous orienter géographiquement et souligne donc que « le bateau suivait une route merveilleuse (...). Il descendit vers le sud, emboucha le détroit de Gibraltar et se dirigea vers Alexandrie » (*IOF* : 20) ; qu'il « avait abordé à Ceylan, dans un port de l'Inde et à Java, puis au long des jours il fila à travers le Pacifique (...) » (*ibid.*). Dhôtel nous dessine une carte, nous guide dans l'immensité de l'océan, pour que nous ne nous perdions pas, pour que nous ne nous sentions pas dépayés, toutefois, et contrairement aux autres espaces dhôteliens, tels que les routes, les villes et même les forêts, en mer l'orientation est difficile, il n'y existe aucun point de repère.

Par conséquent, dans *L'Île aux oiseaux de fer*, l'eau revêt un aspect particulier, elle est source d'un terrible danger et suscite donc une profonde crainte : Julien décide de partir à l'aventure et accepte de travailler sur un bateau de croisière, or, il est jeté par-dessus bord par celui qu'il pensait être son ami et l'eau surgit dans toute son immensité et devient, dès lors, peu rassurante : un « grand silence » (*ibid.* : 25) s'installe. Néanmoins, le lecteur s'apaise dès qu'il perçoit que la mer prend en charge la vie du héros ; les pensées de Julien, ses émotions paraissent être comprises par la mer qui change le mouvement de ses vagues : le héros est « dévoré par la peur » (*ibid.*) et la mer devient « faiblement onduleuse » (*ibid.*), celle-ci ayant la fonction d'apaiser le héros et de l'accueillir dans son immensité.

Le narrateur ajoute de surcroît que la mer recueille les morts de l'île, et « les oiseaux les emportent vers la haute mer, et s'ils veulent revivre ils reviennent ici parmi nous » (*ibid.*). La mer enlève la vie, mais elle peut, également, la redonner, comme si l'eau de la mer avait un pouvoir surnaturel, celui de la résurrection. Nous imaginons la mer enveloppant les morts, témoignant de son affection et de sa protection, et jouant du mouvement des vagues pour les bercer.

Dans ce sens, nous pouvons ajouter que l'auteur personnifie la mer, puisqu'il lui confère des sentiments, qu'elle exprime, par exemple, au cours de la fuite des deux protagonistes, Julien et Irène : lorsqu'ils essaient de s'enfuir de l'emprise de l'île, « la mer se [soulève] en vagues énormes » (*IOF* : 115), comme si elle se révoltait contre eux, comme si elle voulait les empêcher de quitter cette île et les maintenir prisonniers de cet espace qu'elle protège. Révoltée, la mer devient un obstacle que les deux personnages dhôteliens doivent surmonter s'ils veulent atteindre le bonheur, la liberté. Ensemble, Julien et Irène combattent la furie de la mer, qui veut à tout prix les maintenir près d'elle, et, pour se libérer de cette oppression, ils doivent lutter et démontrer qu'ils méritent d'atteindre le bonheur.

Pour conclure, nous constatons que l'eau, et par là même la mer, éveille les sens du personnage dhôtelien. En effet, et selon Gaston Bachelard : « on est si loin de la terre, de la vie terrestre, que cette dimension de l'eau porte le signe de l'illimité » (1957 : 186). Inquiétante, dangereuse et tout à la fois attirante, la mer représente un ailleurs, un espace symbolique qui mène à d'autres lieux, tels que, par exemple, l'île.

3 – Une île déconcertante

L'île de ce conte peut, par conséquent, être considérée un « espace maléfique qui va retenir [le héros] prisonnier et qu'il faudra fuir ou transformer » (Perry, 2006 : 69). Cet espace délimité, cette terre entourée d'eau salée de tous côtés, fait que les occupants soient des prisonniers, des êtres vivant isolés du monde. Cet espace insulaire apparaît comme un espace symbolique, où les êtres sont gouvernés par des machines qui l'habitent et il rompt avec les décors auxquels Dhôtel nous avait habitué : les villages ardennais. Julien, le personnage principal, se retrouve, de la sorte, prisonnier dans un espace ouvert, perdu dans un endroit limité et restreint, déstabilisé :

« Des oiseaux de fer », murmura Julien. D'abord Julien n'en crut pas ses yeux ni ses oreilles (...). (*IOF* : 28)

« Ne nous étonnons pas trop, songea-t-il. Nous connaissons déjà toute cette mécanisation. Seuls les oiseaux... » (ibid. : 30)

Tout était si net en ce lieu que Julien Grainebis présentait maints mystères. (ibid. : 49)

Ce sentiment ambigu de surprise et d'appréhension gère, chez le lecteur, une envie de découvrir le mystère, l'insolite de cette île. En effet, contrairement à la forêt à laquelle Dhôtel nous avait habituée, où tout est sauvage, entouré d'arbres, de buissons, où l'on entend des oiseaux, où vivent des animaux, l'île, elle, n'a pour seul paysage que des cultures, des plantes qui permettent aux habitants de vivre. Rien d'autre n'y prend vie : aucun arbre, aucune herbe sauvage, aucun insecte, aucune espèce animale. Sur cette île « drôlement habitée » (*IOF* : 23), toute vie, qu'elle soit végétale, animale ou humaine, doit être étudiée et autorisée au préalable par le gouvernement robotisé.

Julien regardait de tous ses yeux la campagne. Vaste défilé de cultures : cannes à sucre, dioscorées et d'autres plantes inconnues. Pas un arbre. A peu près aucune herbe sauvage. Pas de friches ni de lieux vagues. (*ibid.* : 52)

Par ailleurs, nous constatons également qu'aucune appellation n'est donnée aux différents lieux de l'île. Nulle indication toponymique n'est fournie à la plage, à la ville, ou à la montagne, toutefois, l'espace se trouve parfaitement défini : « une série de boutons (...) desquels étaient inscrits les lieux de destination : Plage numéro I. Plage numéro II. Village. Montagne... » (*ibid.* : 56). Les indications de lieux sont déshumanisées, démunies de toute mémoire : toute présence du passé représentatif de l'humanité est effacée, c'est pourquoi, par exemple, ne trouvons-nous pas de noms de rues portant le nom d'une personnalité, d'une date historique, d'une référence spatiale antérieure, etc.. L'auteur se joue du récit traditionnel et, par le biais du point de vue du personnage, surprend le lecteur par la rupture avec le passé, par l'abolition des mémoires, des souvenirs commémoratifs de l'histoire de l'Homme et met en scène le présent, le progrès et la robotisation. Cette île est donc espace étrange, puisque l'homme y est démunie de tout sentiment, de toute affection.

Néanmoins, le lecteur continue à être surpris, puisque l'insolite est poussé à bout par son créateur, qui fait d'une île gouvernée par des robots un espace plaisant, les habitants y étant invités à se promener. Les individus peuvent se déplacer sur l'île, si, et seulement si, ils respectent les lieux auxquels ils ont le droit d'accès. En effet, « certaines régions de l'île demeuraient interdites [et] on ne savait pour quelles raisons » (*ibid.* : 58). La montagne est, elle aussi, perçue comme espace interdit, au terrain infertile : « La végétation sauvage qui se développait le long des flancs abrupts était d'un vert assez sombre, sans grand attrait » (*ibid.* : 57). Sur cette île, la nature ne prend pas le dessus sur les robots, la beauté naturelle étant interdite aux hommes. Il est, d'ailleurs, important de souligner que, sur cette île, d'autres lieux communs à Dhôtel s'y trouvent regroupés (à l'exception des chemins de fer) : campagne,

montagne et ville y existent, mais sans beauté, sans attrait et sans humanité aux yeux du lecteur.

Dans ce lieu on distingu[e], d'un côté, l'ensemble de l'île, et de l'autre, les falaises et les forêts de la montagne. (...) Cultures, plages, bâtiments d'une longueur démesurée, isolés dans la campagne vers le sud, et, vers le nord, près de la mer, quelques maisons... (ibid. : 56-57)

Signalons que la nature dhôtelienne est chargée de symbolisme et qu'elle est un lieu où tout peut se produire. Elle offre des tableaux aux multiples couleurs et met en présence personnages et animaux. La nature, la forêt sont un refuge, c'est pourquoi, dans ce conte, les machines interdisent aux habitants d'y accéder : ils ne peuvent, en aucun cas, ressentir le besoin d'une existence plus humanisée.

De fait, sur l'île tout sentiment, que ce soit l'amour, l'espoir ou le désir, est banni, pour que les machines puissent maintenir leur contrôle sur les habitants et, de la sorte, éviter toute rébellion de leur part. Dans ce sens, les robots interdisent l'accès aux lieux qui, par la promenade, peuvent inspirer le sentiment de liberté, voire même permettre de côtoyer le reste de la civilisation humaine qui existe encore sur l'île. Par conséquent, ce lieu hors du temps, où règnent l'ordre et la loi dictés par les machines, ressemble davantage à une descente aux enfers, les habitants soumis à ce pouvoir considérant « [qu']il n'y a rien de mieux que leur gouvernement » (ibid. : 66). Bien que les habitants de l'île respectent et acceptent la domination des machines sans contestation, une atmosphère déplaisante envahit tout le récit, puisque nous découvrons que leurs gestes sont minutieusement contrôlés et leur vie menacée dès qu'ils ont un geste suspect.

Rappelons, néanmoins, que lorsque Julien « [aperçoit] l'île à un mille vers le nord » (ibid. : 26), il est ébloui en présence de ce nouveau décor et il se sent plongé dans un univers mystérieux et féérique. « "Voici encore un mystère", pensa Julien » (ibid. : 53). Bien que le mystère soit une caractéristique essentielle de l'île – en tant qu'espace paradisiaque et idyllique – nous constatons, néanmoins, que cette île dhôtelienne, où vivent des oiseaux en fer, est un lieu néfaste à l'homme, puisqu'elle l'empêche de rêver, d'aspirer à un absolu.

Mais le fait de se sentir prisonnier va pousser le héros à raviver ses souvenirs, à revenir sur les moments passés auprès des siens. Le personnage se sent comme étouffé dans cet espace, de sorte qu'il en vient à se remémorer combien il était heureux et libre avant d'entreprendre ce voyage. Yves Reuter souligne que « ces lieux s'organisent, font système et produisent du sens » (1991 : 55). Ainsi, en s'éloignant du lieu où il avait été heureux, en perdant ce bonheur, qui avait jusqu'alors été

quelque peu oublié, notre héros, face à l'adversité ressentie sur cette île, prend finalement conscience que ce bonheur l'a toujours accompagné et se trouve où il n'a jamais cessé d'être : dans sa ville natale de Bermont.

L'île est donc, une fois de plus, une étape que le héros dhôtelien doit être capable de surmonter, en surpassant des épreuves telles que l'interdiction de parler, de penser, de ressentir, voire même d'agir librement. Julien considère donc que sa présence sur l'île doit être envisagée comme un « curieux séjour, dont il aurait plus tard l'occasion de faire des contes, quand il retournerait à Bermont » (*IOF* : 60), et c'est pourquoi il a hâte de repartir au point de départ de l'histoire, de revenir sur ses pas, de retrouver le réconfort de son foyer. Les épreuves subies, les obstacles surmontés, Julien prend conscience qu'il n'appartient pas à ce décor, à ce style de vie et que son bonheur, qu'il jugeait ailleurs, se trouve, en fait, où il n'a jamais cessé de se trouver : à Bermont.

Finalement, nous terminerons notre étude sur les lieux dhôteliens, en étudiant l'espace urbain, c'est-à-dire, les lieux marqués par la main de l'homme.

4 – De villes en contrées

Gérard Genette défend que l'espace nous fait basculer vers un ailleurs inexploré, vers d'autres villes, d'autres contrées. Il souligne également que des auteurs comme Baudelaire, Claudel, entre autres, possèdent « une certaine sensibilité à l'espace, ou pour mieux dire une sorte de fascination du lieu, [qui] est un des aspects essentiels de ce que Valéry nommait l'*état poétique* » (1969 : 44). Cette notion s'applique également à André Dhôtel, puisque nous sommes, dès le début de ses récits, transportés dans un univers que nous pourrions qualifier de banal. Toutefois, l'espace dhôtelien déborde de symboles et de significations et ceci donne un sens aux lieux et va faire en sorte que les personnages participent à l'harmonie le récit.

(...) on ne parle pas de l'espace : on parle d'autre chose en termes d'espace – et l'on pourrait presque dire que c'est l'espace qui parle : sa présence est implicite, impliquée, à la source ou à la base du message plutôt que dans son contenu, comme dans une phrase celle de la langue ou du locuteur lui-même. (Genette, 1996 : 102)

Philippe Blondeau considère, lui aussi, que les différents lieux d'André Dhôtel ont la particularité de personnifier l'espace :

Les lieux sont vivants d'abord parce qu'ils sont la mémoire ou le reflet de ceux qui y vivent et si l'on peut dans une certaine mesure les considérer comme de véritables personnages, ce n'est pas parce qu'ils personnifient symboliquement telle ou telle force, mais parce qu'ils contribuent d'une manière non négligeable à la progression de l'intrigue, à cause, justement, de leurs rapports avec les personnages. (2003 : 237-238)

Ainsi, nous pouvons ajouter que les lieux de l'auteur s'humanisent afin de s'équivaloir, voire même, de se confondre avec les personnages en question. De plus, soulignons le fait que l'auteur attribue fréquemment à ses personnages la fonction de décrire l'univers dans lequel il se trouve, plus précisément, les lieux par lesquels il passe et qui participent à sa quête de l'absolu.

C'est pourquoi de nombreux personnages dhôteliens circulent aussi dans un espace urbain, en effet, il existe de nombreuses références au commerce (à l'épicerie, la poste, la gare, etc.) et aux immeubles, aux rues, aux quartiers, etc..

Par ailleurs, il est important de souligner que Dhôtel s'applique à changer ses personnages de lieux aux moments décisifs de l'intrigue. Le récit avance en même temps que les personnages et lorsqu'ils se déplacent, l'intrigue progresse elle aussi. Ces lieux ont pour caractéristique de mettre les personnages en mouvement et de les pousser vers leur destin, en permettant qu'ils fassent de nouvelles rencontres, et en nous emmenant avec eux à l'aventure. Ces voyages finissent, par conséquent, par coïncider avec les moments importants de leur évolution psychologique.

Instables, communiquant difficilement avec leur entourage, les personnages dhôteliens, dans leur ensemble, utilisent le mouvement comme une catharsis, se livrent à des allées et venues incessantes à travers le pays ardennais, le plus souvent, mais quelques villes sont aussi parcourues en tous sens. Le thème du mouvement singularise l'univers romanesque d'André Dhôtel. (...) Le mouvement, en réalité, est au cœur du récit. Il affecte la description. (Petitet, 1996 : 90)

Les rares descriptions qui en sont données sont passablement erratiques, simples aperçus pris dans le mouvement d'un personnage. (...) La ville ne représente en général qu'une sorte de détour, ou de passage obligé, destiné à enrichir l'itinéraire du héros. (Blondeau, 2006 : 99)

Dès les premières lignes de l'œuvre *La Maison du bout du monde*, avant de mentionner la ville, Dhôtel nous peint le cadre d'une province, le vallon de Prébail, où, au milieu de nulle part, figure une maison, quasi à l'abandon, envahie par les mauvaises herbes, dans de désastreuses conditions. Perplexe, nous pénétrons donc dans ce vallon à l'atmosphère étrange, situé en retrait de la ville, isolé du reste de la

population et nous y rencontrons des personnages à leur tour étranges, puisqu'ils y vivent indifférents aux délabrements des lieux. Par le biais de cette description pittoresque, le narrateur en profite pour subtilement nous donner des indices sur le caractère du héros dhôtelien : Florent. Le narrateur définit, ainsi, la maison : c'est une « maisonnette étroite et très vieille, couverte d'anciennes tuiles rondes » (*MBM* : 8), une « maisonnette de Prébail » (*ibid.* : 9). Ce décor n'a rien de bien remarquable mais, symboliquement, il est exceptionnel, dans la mesure où il est chargé de significations, comme nous le dit Gaston Bachelard :

Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est « un état d'âme ». Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité. (Bachelard, 1957 : 77)

Voyons d'ailleurs ce qu'en dit le narrateur lui-même :

(...) il ne nous semblait pas possible que quelqu'un fût venu se loger dans ce vallon, au milieu d'une plaine absolument nue, et nous nous demandions si le cantonnier ne nous avait pas conté un mensonge par simple moquerie. (*ibid.* : 9)

La maison se trouve dans un lieu isolé, à l'écart de la ville, loin du monde et des hommes. De plus, elle est en état de dégradation, la description qui en est faite nous faisant imaginer un endroit presque à l'abandon, en piètres conditions d'habitation. C'est pourquoi « pendant tout l'été et tout l'hiver, [Julien] se livra à des travaux pour remettre la maison en état » (*MBM* : 64-65).

La fenêtre qui y existe est, par conséquent, une ouverture sur le monde, un accès vers un ailleurs et le personnage s'y réfugie pour rêver d'aventures et d'un endroit lointain qu'il ne connaît pas, mais qu'il imagine. Ainsi, nous sommes en présence de deux types d'espaces : d'une part, de l'espace géographique, qui permet de situer le héros dans le récit, et, d'autre part, de l'espace secret, imaginaire où le héros s'évade pour rêver à un ailleurs.

Selon Gaston Bachelard, la maison est un espace clos qui abrite et protège le personnage, toutefois, l'être de papier dhôtelien ne ressent pas ce sentiment de sécurité, de tranquillité d'esprit puisqu'il est toujours en quête. Ce « coin du monde » (Bachelard, 1957 : 24) est, par conséquent, un refuge où les personnages dhôteliers peuvent s'abriter, se reposer, mais il est également le point de départ d'une aventure, d'une quête de soi-même. À ce propos, Michel Butor ajoute que :

Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles passant par d'autres régions plus ou moins déterminées. (1975 : 57)

De fait les personnages dhôteliens sont sans cesse en mouvement, ils ne restent jamais longtemps au même endroit, comme si les lieux les incitaient constamment à partir en voyage :

Au bout d'une semaine, [Florent] éprouva le désir intense d'aller là-bas, plus loin que cet horizon. (...) Enfin, une nuit, il sortit en cachette et partit avec une sorte de hâte à travers la plaine, du côté du sud. Une simple petite promenade. (MBM : 68)

Ce qui n'empêcha pas qu'un beau matin, Julien déclara qu'il avait décidé de faire un petit voyage. (...) Et c'est ainsi que Julien partit pour le Havre (IOF : 12-13)

Roland avait marché sans avoir le moindre projet, et il avait marché sans avoir le moindre projet, et il arriva le soir dans ce village. (AMA, 2003 : 39)

Nous constatons également que Dhôtel, homme, est plus attaché aux villages, aux petites villes, aux banlieues, aux faubourgs qu'aux grandes villes et cela se doit, bien évidemment, aux souvenirs, aux expériences de vie qui lui sont restés. Dans ce sens, nous observons que certains lieux de prédilection apparaissent, à plusieurs reprises, dans sa fiction, comme Rethel et Aigly. Si nous portons notre attention sur le faubourg d'Aigly, mentionné dans la nouvelle « Un Adieu, mille adieux », nous remarquons que Dhôtel se base sur ses souvenirs d'enfance de la ville d'Attigny, où il séjournait fréquemment. C'est pourquoi le lieu fictif d'Aigly est empreint de références géographiques qui rappellent la ville d'Attigny, à savoir, la présence d'une voie ferrée et d'une rivière toutes proches. Ces espaces fictifs sont facilement comparés, identifiés aux espaces réels et localisés géographiquement par le lecteur dhôtelien. Christine Dupouy souligne, à ce propos, que :

Henri Thomas, dont l'approche de l'œuvre de Dhôtel est toujours particulièrement pertinente et fine, perçoit bien que l'histoire de Dhôtel est une histoire de lieux : lieux aimés, Grèce, Ardennes, Cotentin, et/ou reniés, quoiqu'il y ait passé une grande partie de sa vie, Coulommiers, Provins, Autun, Paris. (Dupouy, 2006 : 6)

En effet, Dhôtel insère des éléments qui appartiennent à la réalité du lecteur et qui lui permettent de rapprocher ces espaces des endroits réels, comme si l'écrivain cherchait à ne pas dépayser le lecteur, comme s'il l'invitait à entrer dans ce décor sans crainte. De même, dans le conte *L'île aux oiseaux de fer*, la description d'une ville,

Bermont, nous semble familière. Effectivement cet espace dhôtelien est similaire à beaucoup d'autres endroits de notre quotidien ; l'auteur ne voulant pas nous déstabiliser, il préfère que nous entrions, d'abord, dans un univers que nous reconnaissons pour, par la suite, nous lancer dans une autre dimension, où l'espace devient espace imaginaire, lieu rêvé.

La toponymie méticuleusement créée par l'auteur donne une grande part de réalisme à ce cadre urbain, puisque, dans sa décision de transformer le nom de certaines villes, Dhôtel s'est efforcé de maintenir une ressemblance graphique et phonétique, le toponyme fictif Aigly correspondant, par exemple, au toponyme de ville d'Attigny. Philippe Blondeau et Monique Venot Petitet nous disent à ce propos que :

(...) les lieux les plus communs ou les plus collectifs gardent leurs noms réels tandis que les lieux plus intimes sont désignés par des noms fictifs. (2003 : 237)

Ainsi les routes physiques se croisent et se décroisent en même temps que les relations humaines se font et se défont. (Petitet, 1996 : 91)

Effectivement, dans la nouvelle, deux espaces représentatifs de la ville – Aigly et Somme-Py – exercent une influence antinomique sur le héros dhôtelien. La ville d'Aigly est le lieu où le héros, Roland, victime de préjugés, se sent rejeté et est poussé à s'enfuir. La ville de Somme-Py, par opposition à Aigly, est la ville qui va l'accueillir, le respecter et l'accepter, transformant, dès son arrivée, l'intonation de sa voix désagréable en un pouvoir qui enchante.

Un autre espace témoigne de l'expérience de vie de Dhôtel : la voie ferrée. En effet, ce promeneur écrivain affectionnait se promener le long des chemins de fer, et les descriptions qu'il en fait en sont bien la preuve (cf. Clerval, 1975 : 67-68). Cet espace est empreint, lui aussi, d'une forte valeur symbolique, dans la mesure où la voie ferrée et la gare sont liées au voyage, à la liberté et à l'aventure. Cette dimension symbolique est importante puisqu'elle permet de faire avancer l'action, le héros pouvant entamer ou continuer sa quête vers un ailleurs auquel il aspire tant.

La gare inspire l'évasion, les voyages, les adieux sur les quais et fait rêver puisque ces destinations sont multiples. De nombreux personnages dhôteliens errent le long des chemins de fer : dans « Un Adieu, mille adieux », l'histoire des deux protagonistes, Roland et Sylvie, prend contenance, « le long de la voie ferrée », « non loin de la gare », « de l'autre côté de la voie » (AMA : 36) et ils se rencontrent encore et toujours « sur le sentier le long des rails » (ibid. : 38) ; puis, dans *La Maison du bout du monde*, Julien rêve près de « la gare en suivant le rempart » (MBM : 86) de voyages et de destinations où le train pourrait le mener, alors que Laure erre « dans

la salle d'attente » (ibid. : 135), ou se retrouve « dans le couloir du wagon à considérer le voyage » (ibid. : 129-130), et que le personnage Thomas Roudard voyage énormément et souligne qu'il a « appris beaucoup plus de choses dans les trains » (ibid. : 34), en contact avec les autres.

Dans le roman *La Maison du bout du monde*, un autre espace prend également de l'ampleur, un terrain vague, puisqu'il est propice aux rencontres inattendues et que tout peut y arriver, même les événements les plus étranges. De par sa définition même, un terrain vague est un endroit « qui n'est ni cultivé ni construit, dans une agglomération ou à proximité de celle-ci »⁶ et le narrateur dhôtelien nous invite à le découvrir, mais il le délimite d'abord, lui donne des propriétés particulières et fait, ainsi, participer notre imagination, la laissant flâner à son gré. Par ailleurs, cet espace est également propice au mystère, dans la mesure où il peut être matérialisé sans contrainte, librement, au gré des désirs du narrateur et de ses personnages. C'est pourquoi le lecteur peut être, à tout moment, surpris par cet espace et il attend, en fait, vivement de l'être, il est constamment dans l'attente qu'un événement surprenant se produise.

Ainsi, dès que Florent « travers[e] le terrain vague » (*MBM* : 175), nous nous attendons à ce que quelque chose se produise et, effectivement, Dhôtel va nous surprendre en faisant apparaître Laure. C'est pourquoi, outre le travail de description des lieux où évoluent les personnages, Dhôtel manœuvre l'espace de manière à donner du sens aux événements du récit. Tout comme le disent les auteurs Roland Bourneuf et Réal Ouellet, « l'espace dans un roman s'exprime donc dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre » (1975 : 100).

Comme le souligne Jean Weisgerber, « (...) l'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentation d'agir sur le monde (...) » (1978 : 11). Par conséquent, l'espace urbain n'est jamais très éloigné de l'espace champêtre, rural. Les descriptions du milieu urbain sont simples puisque son enrichissement advient des personnages qui l'habitent ou le fréquentent. Lieu de rencontre, de hasard, de passage, les personnages y errent et finissent par s'y enrichir à leur tour :

Il n'y a donc pas de frontière nette entre ville et campagne et l'on a souvent remarqué que l'interprétation de ces lieux milieux était un trait récurrent de l'espace dhôtelien. (Blondeau, 2006 : 98)

⁶ - Cette définition provient du Petit Larousse grand format (1997).

Bernard Noël affirme que: « l'œuvre de Dhôtel est un lieu – autrement dit une création, parce qu'elle nous offre le lisible qui, qui à tous moments, est l'équivalent du visible. Cela signifie qu'au lieu d'imiter, de copier, de simuler, elle se contente d'offrir inlassablement à nos yeux ce qu'ils pourraient voir » (Apud Blondeau, 2003 : 271).

Nous pouvons donc conclure que, bien que la présence du monde soit retracée par Dhôtel de manière sensible et privilégiée, la question de l'espace nous ouvre sur un ailleurs, sur une poétique du merveilleux sans que, pour autant, nous nous sentions désorientée. La subtilité de l'auteur fait que, au fil du temps de l'histoire, les lieux délimités soient le point de départ vers un monde ouvert, sur des horizons nouveaux. Nous tâcherons maintenant d'analyser une autre valeur, celle du temps, puisque c'est par elle aussi que les personnages prennent leur dimension mystérieuse et magique.

« É em ti, minha mente, que eu meço o tempo. »

SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Livro XI: « O Homem e o tempo »

III – UN TEMPS TRAVERSÉ, UN DESTIN CONSUMÉ

L'intrigue dhôtélienne se trouve également située dans le temps, dans un temps de l'enfance, où l'instant présent renvoie à la nostalgie du passé révolu de l'auteur lui-même. Ainsi, Carlos Reis et Ana Cristina Lopes soulignent que le temps du discours se définit comme la « representação narrativa do tempo da história » (Apud Genette, 1972 : 191). Pour que le lecteur ne sente pas dépaycé par un temps ou une époque à laquelle il ne s'identifie pas, Dhôtel se munit de plusieurs marques d'écritures : l'emploi du discours direct et, parmi d'autres temps verbaux, la prédominance du présent de l'indicatif. Par l'utilisation du présent, Dhôtel souhaite attirer l'attention du lecteur, le charmer par le biais d'un temps qu'il côtoie lui-même et auquel il s'identifie, de sorte à ce qu'il adhère complètement au récit et aux aventures qui s'y déroulent. Selon Philippe Blondeau :

Le romancier s'attache essentiellement à surprendre la vérité de l'enfance et à la traquer au fil du destin des personnages. C'est là une expression privilégiée de la perspective merveilleuse vers laquelle ils tendent tous à degrés divers. Mais c'est aussi une manière d'affirmer une autre forme du rapport du temps. (2003 : 197)

Matériau conventionnel, le temps prend, chez Dhôtel, une dimension nouvelle, celle de l'enfance et du rêve, de l'innocence perdue, devenue insaisissable, mais qui

sévit par la mémoire. Progressant au rythme de l'aventure, le temps s'ancre dans le réel pour mieux marquer l'évasion dans un monde merveilleux et extraordinaire.

Le temps dhôtelien s'organise autour d'un voyage, d'une quête, et se centre sur les héros et sur l'événement qui vient perturber leur existence et, ainsi, initier leur départ. À partir de l'instant où les personnages principaux partent à l'aventure, le temps commence, alors, à prendre de l'importance dans le courant de la diégèse. Nous estimons qu'il s'établit une relation espace-temps qui aide à délimiter, à la fois, les déplacements des personnages dhôteliens dans l'espace, mais également dans le temps, bien que les références temporelles soient d'ordre imprécis.

Nous tâcherons donc d'analyser les repères temporels du roman, du conte et de la nouvelle, afin de comprendre la fonction et la valeur du temps dans le récit dhôtelien. Nous nous appuierons sur l'analyse d'Yves Reuter, mettant en rapport le temps fictif de l'histoire et le temps de la narration, à partir de quatre facteurs primordiaux tels que « le moment de la narration, la vitesse de narration, la fréquence et l'ordre » (1991 : 76), pour étudier les jeux temporels propres au récit dhôtelien.

1 – Empreintes du passage du temps

L'univers diégétique de Dhôtel n'est pas, comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, étranger au monde de l'auteur. Le temps s'organise donc autour d'un temps verbal, le présent, afin d'aider à ce que le lecteur se situe dans le récit et y participe sans entraves. Il sert à raconter les aventures des personnages et à délimiter la durée des événements de l'intrigue, mais l'absence, au long du récit, d'indications temporelles précises gère une atmosphère singulière, puisque tout à la fois reconnaissable et étrange :

Il y a une heure que je suis là à vous écouter. Vous êtes bien peu avisé de n'avoir pas soupçonné ma présence. Qui êtes-vous, monsieur ? Ne savez-vous pas que vous vous trouvez sur ma propriété ? Combien de temps comptez-vous rester ici ?
(*MBM* : 31-32)

Un jour même, passant le long d'une petite rue, il dit cela à haute voix. Il en fut si surpris qu'il se sauva. (*IOF* : 15)

Parfois il parle aux enfants qui se moquent des accents de sa voix tout en l'écoutant avec cette indifférence passionné de la jeunesse. (*AMA* : 43)

Philippe Blondeau commente, ainsi, le temps romanesque dhôtelien :

L'inscription du temps romanesque dans le temps de l'histoire se traduit simplement par une atmosphère et quelques références familières. Des allusions discrètes mais significatives révèlent un écrivain attentif aux évolutions du monde et aux manifestations du modernisme, qu'il considère volontiers avec amusement (...). (2003 : 200)

La présence constante de souvenirs d'enfance de l'écrivain est une empreinte d'un temps révolu, un témoignage du passé perdu. Il cherche à conserver en mémoire la période de son innocence, le temps d'une vie simple ou il était agréable de se promener dans les forêts des Ardennes, celle-ci restant un témoignage de sa nostalgie.

Arrêtons-nous, dès lors, sur les trois œuvres en étude (le roman, le conte et la nouvelle) pour réfléchir sur la question du temps chez Dhôtel, mais selon les propriétés soutenues par Yves Reuter (cf. 1991 : 76).

1.1 – Le moment de la narration

En ce qui concerne le moment de la narration des trois œuvres dhôtelienues, *La Maison du bout du monde*, *L'Île aux oiseaux de fer* et « Un Adieu, mille adieux », nous pouvons ajouter que, d'après la théorie d'Yves Reuter, deux types de narration envahissent le récit : la première, la narration ultérieure, vise à raconter des événements du récit par le biais d'un temps passé, plus ou moins lointain ; puis, la deuxième, la narration simultanée, a pour fonction utopique de faire croire que le récit est écrit au moment même où l'action se produit et qu'il est en synchronie avec le temps de lecture (cf. Reuter, 1991 : 76-77).

Comme le démontre Gérard Genette : « Le temps du récit (écrit) est un "pseudo-temps" en ce sens qu'il consiste empiriquement, pour le lecteur, en un espace de texte que seule la lecture peut (re)convertir en durée » (1983 : 16). L'univers dhôtelien évolue et se manifeste dans un temps nettement reconnaissable, d'actualité, où il est, le plus souvent, possible de voyager en train ou en bateau, ou alors de se perdre dans des champs à perte de vue. Toutefois, l'auteur souligne que les faits racontés remontent dans le temps et signalent, ainsi, une narration ultérieure, bien que relativement proche du présent :

De nos jours, presque toutes les parcelles ont été remembrées et cultivées grâce aux engrais modernes. (...) Un jour, avec mon ami, je me suis avancé sur ce chemin et après une centaine de pas, nous avons vu surgir d'un repli de terrain, un bois de pins maigres. (MBM : 7-8)

Pendant un long mois, Thomas Roudart avait rôdé dans cette banlieue de Reims. (ibid. : 43)

Julien Grainebis s'estimait parfaitement heureux. Après son service militaire il s'était associé au commerce familial. (IOF : 11)

À l'auberge, où il avait pris pension naguère... (AMA : 41)

Pour que les actions de la narration semblent avoir lieu au moment même de la lecture, l'emploi de certains temps verbaux est crucial. Comme le réfère Michel Picard : « Le rôle du verbe est de permettre au parleur de *décrire*, d'*apprécier*, de *situer* dans le temps le déroulement des actions ou des événements » (1989 : 49), c'est pourquoi il existe, chez Dhôtel, la prédominance de plusieurs temps, à savoir le présent, le passé simple, l'imparfait et le passé composé.

Ainsi, le présent, que nous pouvons caractériser de présent historique, de présent d'actualité, de narration, situe le fait au moment même où l'on parle, comme s'il était en cours d'accomplissement, sans limitation temporelle précise. Dans les trois œuvres en question, Dhôtel utilise le présent dans les dialogues :

Le temps va être chaud, ne pensez-vous pas ? Quel est votre nom ? Est-ce que vous trouvez bon ce café ? Quel livre lisez-vous en ce moment ? (MBM : 97)

- Vous voulez sans doute connaître mon nom et ma profession. Je suis de bonne famille et ... (IOF : 35)

Il ne fait jamais se dépêcher de raconter, dit Julien. Nous avons le temps. (ibid. : 97)

Je respecte tous mes clients, lui dit l'homme, et en particulier les fonctionnaires. (AMA : 31)

Je veux aller avec vous... Le long de la voie seulement. Rien que le long de la voie... (ibid. : 42)

De la sorte, et selon Picard, « dans un récit au passé, un présent inattendu met en lumière une action particulièrement importante » ; « dans un récit étendu, l'indicatif donne plus de vie à la narration » (1989 : 50). Le présent permet, par conséquent, de diriger l'attention du lecteur sur un moment important du récit et de projeter ce dernier dans l'action à l'instant même où tout peut se produire, pouvant, de la sorte, participer à l'évolution de la diégèse comme s'il y était.

De plus, Dhôtel utilise le passé simple et l'imparfait à des fins bien précises. Selon Blondeau, « [Il] se plaît à brouiller la répartition habituelle des imparfaits et des passés simples, auxquelles il accorde parfois une valeur essentiellement expressive » (2003 : 207). Michel Picard ajoute encore que :

Ce que les grammaires appellent le passé (simple) et l'imparfait [fait observer Paul Ricœur ce] sont des temps du récit non parce que le récit exprime fondamentalement des événements passés, réels ou fictifs, mais parce que ces temps nous orientent vers une attitude de détente. (1989 : 55)

Il va de soi que le passé simple présente un fait accompli à un moment donné du passé, limité dans le temps. Bien que possédant les mêmes valeurs que le passé composé, il est envisagé comme lointain du temps présent. Il est donc fréquemment employé dans le récit, et surtout à la troisième personne. L'utilisation du passé simple met en évidence l'importance de l'écoulement du temps et attribue de l'ampleur aux événements. Par ailleurs, il est employé pour faire avancer l'action dans le récit et pour mettre en avant les épisodes principaux :

Florent ferma les yeux et ce fut juste à ce moment qu'il aperçut ou qu'il crut apercevoir, dans un éclair, sous le capuchon de la fille, une chaîne d'or autour du cou délicat. (*MBM* : 70)

En quelques secondes Julien fut devant une nouvelle porte qui se glissa pour lui livrer passage. (...) Derrière une table une jeune fille... (*IOF* : 35)

Mais un jour il s'élança à tout hasard à travers les rails et, dans l'intervalle de deux touffes de cornouillers, il se trouva en présence une jeune fille. (*AMA* : 36)

L'imparfait, quant à lui, indique, tout comme le présent, une action en cours d'accomplissement pour des périodes de temps indéfinies. D'après Jean Pouillon, en recourant à l'imparfait, l'auteur rapproche temporellement l'action du lecteur :

Par ce moyen on peut présenter l'action comme un spectacle. (...) Il nous décale de ce que nous regardons. Cela ne veut pas dire que l'action est passée, car on veut au contraire nous y faire assister, mais qu'elle est devant nous, à distance et que c'est justement pour cela que nous pouvons y assister. (1946 : 144-145)

Il s'avère donc que ce temps, bien que ne faisant pas avancer l'action dans le récit, a pour fonction narrative d'aider à la compréhension de l'histoire, puisque par des indications diverses, tels que les endroits où se trouvent les personnages, les observations de tous genres (commentaire, explication), l'évocation de souvenirs, le

lecteur acquiert une vision générale du moment. Le lecteur se sent, alors, être un spectateur participant :

Quand il allait sur le pourtour du vallon, pour voir le temps qu'il faisait, selon la tradition, Florent était de plus en plus saisi par les perspectives de la plaine. (*MBM* : 66)

Ces oiseaux étaient gris et ne semblaient porter aucun plumage. Leurs ailes repliées paraissaient fragiles et légères. (*IOF* : 28)

Le cap de la forêt se terminait sur la ligne d'un coteau qui descendait la rivière. (*AMA* : 57)

D'autre part, nous constatons également qu'il y a la présence du passé composé, qui sert à narrer une action accomplie à un moment du passé. Il est employé pour décrire une succession d'événements ou pour indiquer une répétition dans le passé. Il exprime fréquemment un fait passé qui a des prolongements dans le présent. À ce propos, Weinrich est d'opinion que, si l'auteur rédige son histoire en recourant aux temps verbaux du passé, cela a pour conséquence que le récit peut se considérer au présent (Apud Picard, 1989 : 54). Ainsi, bien que le passé composé soit un temps représentatif du passé, il a pour tâche d'exprimer des événements achevés, de maintenir des actions narrées dans l'actualité :

C'est vrai que j'ai travaillé chez un joaillier pendant un mois, comme j'ai tenté d'être coureur cycliste, de même que j'ai suivi des cours par correspondance afin d'avoir un emploi de clerc de notaire. (*MBM* : 120)

Nous avons prévu tous les dangers. Nous avons écarté toutes les superstitions. Un ordre parfait. Le moindre geste en dehors des coutumes est supprimé automatiquement. (*IOF* : 71)

Biens des années ont passé depuis ces temps anciens. (*AMA* : 43)

Nous pouvons donc conclure que Dhôtel utilise la valeur chronologique du temps, pour marquer le passage du temps et les analepses jouent leur rôle, dans le sens où elles permettent de mieux comprendre le présent. De plus, la présence des temps verbaux du passé permet au lecteur de se situer dans un temps proche du présent.

Analysons maintenant la durée temporelle des événements présents de la narration afin de déterminer le rythme représentatif du style de Dhôtel.

1.2 – La vitesse

La vitesse permet, du point de vue de la narration, d'instaurer un rythme au roman, en évaluant la durée fictive des événements (qui peut se mesurer par le biais d'indications temporelles et autres) ainsi que la durée des faits vis-à-vis du nombre de pages qu'ils occupent. Par conséquent, plus les faits sont importants, plus l'auteur leur accorde de la dimension, et ceci se traduit en nombre de pages (cf. Reuter, 1991 : 77-78).

Dans le cas dhôtelien, nous constatons que l'auteur obéit à ce principe, puisqu'il accorde plus d'importance à certains épisodes, au détriment d'autres, le volume de pages qu'il concède à un événement ou à un chapitre (dans le cas du roman) variant selon l'importance qu'il lui attribue. C'est pourquoi, et afin d'avoir une vision globale de l'ensemble des œuvres étudiées, nous avons décidé de présenter trois graphiques sur lesquels se trouve une ligne du temps, permettant de situer les événements cruciaux de l'histoire. Ainsi, en ce qui concerne le roman (cf. schéma 1 ci-dessous), nous nous sommes limitée à présenter les événements par chapitre, d'après les indications de l'auteur, ainsi que le nombre de pages et la durée du temps attribuées à chacun. Dans le cas du conte et de la nouvelle (cf. schémas 2 et 3 ci-dessous), nous avons choisi, pour chacun d'eux, de regrouper les faits qui nous semblent les plus importants et d'indiquer le nombre de pages et la durée temporelle que l'auteur leur a accordé.

Schéma 1 : Chronologie de la durée fictive des événements
par rapport au nombre de pages dans le roman *La Maison du bout du monde*.

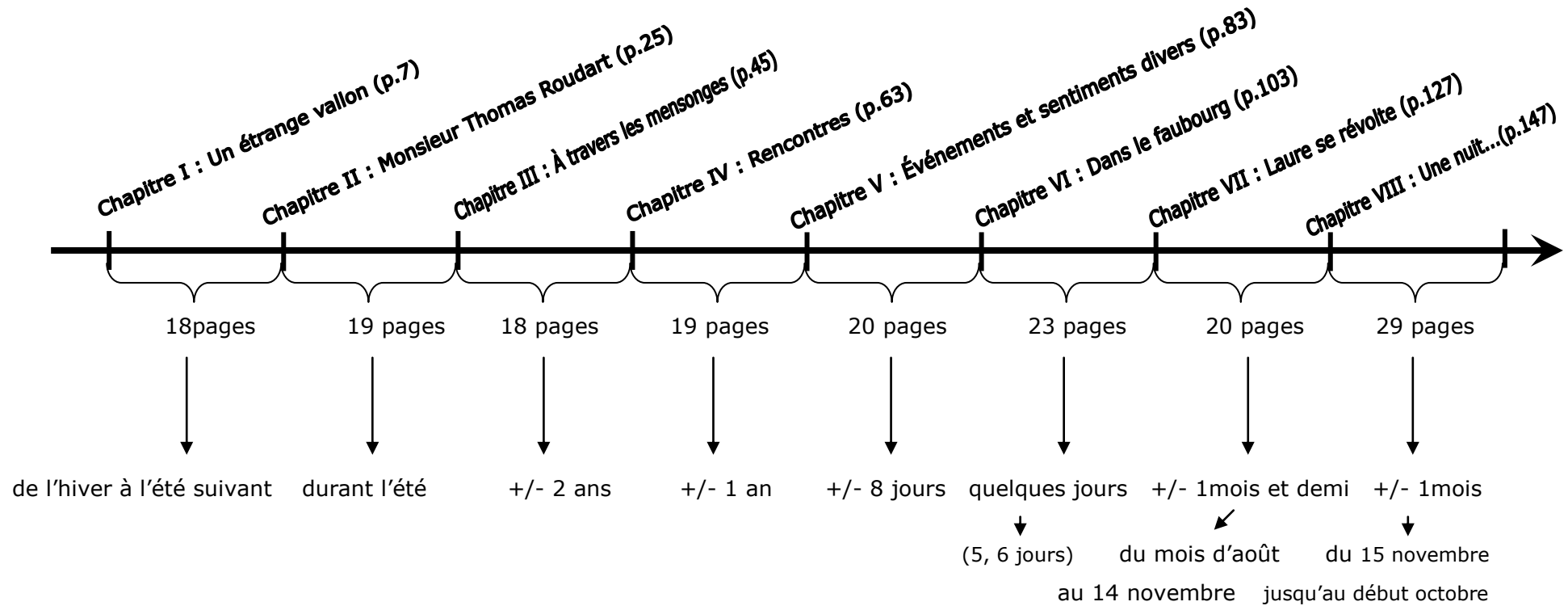


Schéma 2 : Chronologie de la durée fictive des événements
par rapport au nombre de pages dans le conte *L'Île aux oiseaux de fer*.

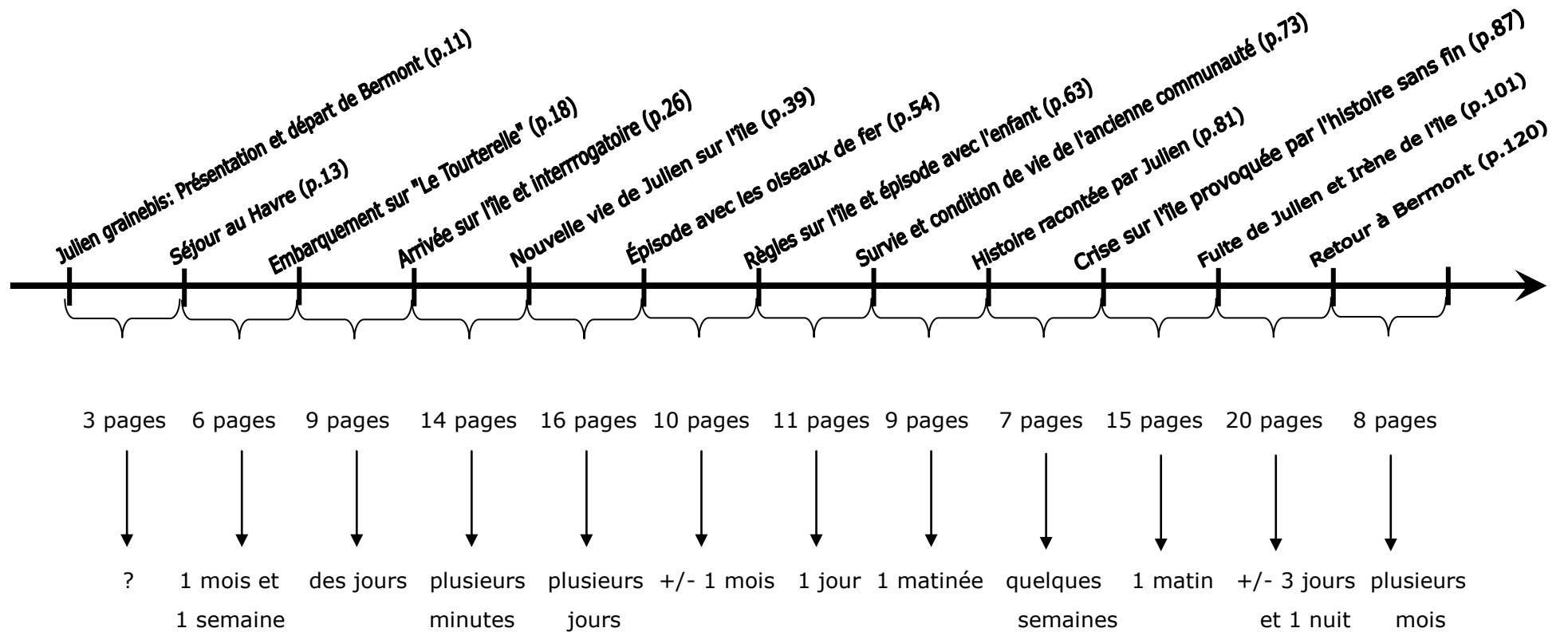
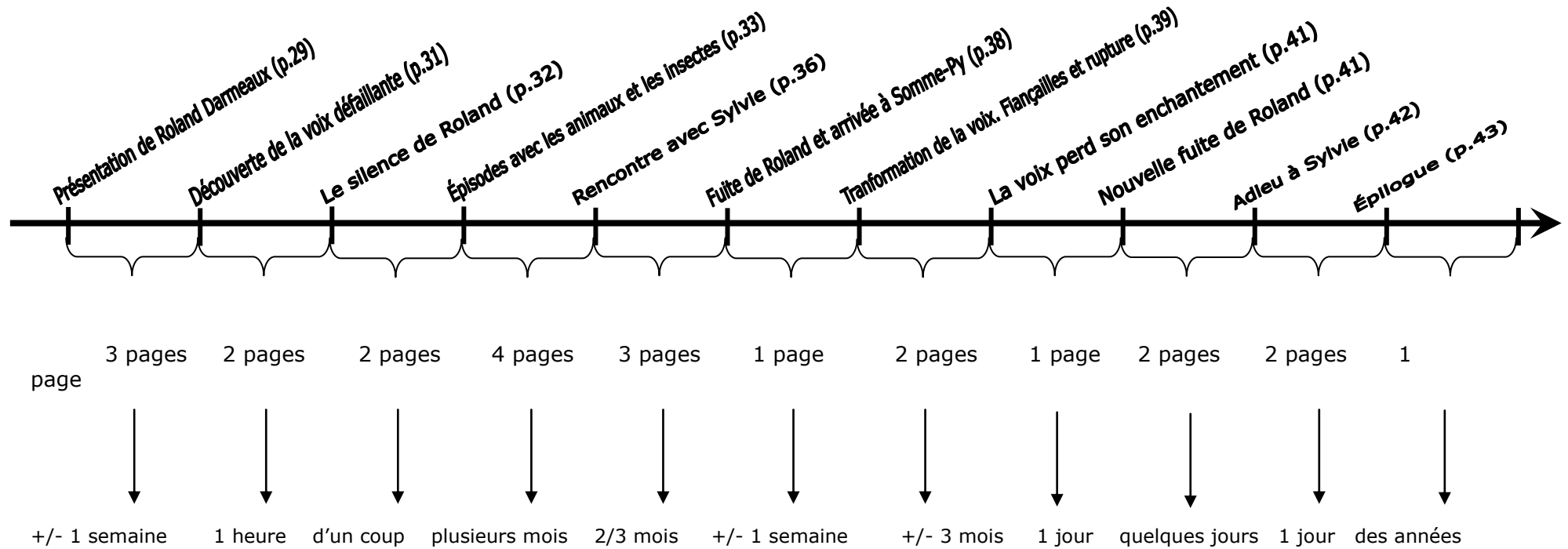


Schéma 3 : Chronologie de la durée fictive des événements
par rapport au nombre de pages dans la nouvelle « Un Adieu, mille Adieux ».



Ainsi, nous pouvons conclure que, d'après les graphiques, et dans le cas dans le roman *La Maison du bout du monde*, le nombre de pages s'avère équilibré entre tous les chapitres, allant de dix-huit à vingt-trois pages, à l'exception du dernier chapitre intitulé « La nuit... », qui se compose de vingt-neuf pages. De plus, en ce qui concerne la durée de la narration, il est possible de distinguer qu'un chapitre de vingt-trois pages – le chapitre VI : « Dans les faubourgs » – représente cinq à six jours, alors que le chapitre III, « À travers les pages », est composé de dix-huit pages et dure plus ou moins deux ans.

Pour le conte *L'Île aux oiseaux de fer*, le nombre de pages est plus incertain et va de trois à vingt pages selon l'importance de l'événement. Or, l'épisode qui se détache le plus par le nombre de pages est, sans aucun doute, celui qui raconte la fuite du héros et d'Irène de l'île, et auquel Dhôtel accorde vingt pages, pour une durée approximative de trois jours et une nuit. Par conséquent, c'est le tempo imposé par la structuration du conte qui définit le rythme, en effet, l'épisode le plus important ne dure que l'espace temporel de trois jours, mais il occupe vingt pages : la fuite des protagonistes est, sans aucun doute, le moment crucial du récit.

Or, de la nouvelle « Un Adieu, mille adieux », et puisque c'est un récit court, quatre pages suffisent pour décrire les événements principaux de l'histoire, c'est-à-dire l'épisode insolite du héros avec les animaux et les insectes, alors que celui-ci a la durée temporelle de plusieurs mois. Néanmoins, l'épilogue, d'une page, s'avère représentée dans le temps par l'indication : « Bien des années plus tard... » (ibid. : 43). Par conséquent, du fait du nombre limité de pages, Dhôtel porte son attention sur le moment extraordinaire de la narration, puis sur le devenir du héros, pour ne pas laisser le lecteur en suspens. Dhôtel soumet, encore, le rythme du temps à l'importance des faits narrés, ainsi il attache plus d'importance au contenu des faits narrés, sans trop se soucier de leur durée temporelle, c'est pourquoi nous constatons qu'un événement peut se dérouler au long d'une journée, durer quelques jours ou se prolonger au long de plusieurs années.

Chez Dhôtel, donc, le temps se mesure essentiellement en fonction de l'importance qui est accordée à l'événement, pour permettre au lecteur d'avoir une parfaite compréhension des faits. Fielding souligne à ce propos :

Lorsqu'il se présentera quelque situation extraordinaire (nous en promettons beaucoup de ce genre), nous n'épargnerons ni temps, ni peine pour en tracer une peinture fidèle. Mais si des années s'écoulent sans rien amener d'important, nous ne craignons pas de laisser un vide dans notre histoire. Nous hâtant d'arriver à des époques fécondes en événements, nous passerons sous silence ces intervalles de stérilité. (Apud Bourneuf et Ouellet, 1975 : 131)

Par ailleurs, pour situer temporellement le lecteur, Dhôtel utilise aussi de nombreuses marques qui aident à situer les événements dans l'action. Rappelons, avant tout, que le langage courant, accessible se trouve en harmonie avec la simplicité du caractère l'écrivain. Afin d'aider le lecteur à comprendre la diégèse, Dhôtel privilégie la transparence de la parole, il veut le séduire par le rythme des mots et non pas en recourant à une syntaxe raffinée et complexe, c'est pourquoi il emploie de nombreux connecteurs temporels, tels que « puis » : « Puis au long des jours » (*IOF* : 24), « puis, un soir » (*MBM* : 152) ; « après » : « Après tant de mois » (*AMA* : 38), « après quelques secondes » (*IOF* : 27), « après un long temps » (*MBM* : 95) » et « enfin » : « Enfin un jour » (*IOF* : 82), « enfin, une nuit » (*MBM* : 68).

Or, la marque temporelle la plus utilisée par Dhôtel, et ce à maintes reprises, est l'expression « un jour ». L'auteur nous situe dans le temps, sans avoir, pour autant, à fournir d'informations plus détaillées, ce qui équivaldrait à dire « autrefois », « naguère » ou « jadis », néanmoins, ces derniers connecteurs ne sont pas utilisés pour ne pas éloigner le lecteur de l'action du récit. En effet, en employant le connecteur temporel « un jour », nous savons que l'événement que le narrateur va raconter se situe dans un temps indéfini, mais nous avons, en même temps la sensation qu'il est proche :

Un jour, M. Steille, notaire à la retraite, qui était collectionneur réputé et un bon client de M. Ferlon, se présenta avec un air de méfiance qui ne lui était pas habituel. (*MBM* : 37)

Enfin un jour, il se sut jamais comment, alors que dans l'atelier ses compagnons se taisaient, il lui vint à l'esprit une ancienne histoire que son frère lui avait contée. (*IOF* : 82)

Un jour, comme il suivait le sentier qui coupe à travers le plateau, pour gagner Malmont, il s'aperçut qu'un canard le suivait. (*AMA* : 33)

Par conséquent, chez Dhôtel, les connecteurs temporels remplissent leur fonction, puisqu'ils organisent les passages narratifs en marquant les étapes du récit et permettent, ainsi, au lecteur, de se situer dans l'action.

Or, d'autres indications temporelles doivent également être prises en considération, parce qu'elles facilitent le repérage du déroulement de l'épisode. Soulignons, toutefois, que l'imprécision est une constante, rien ne semble vouloir clairement définir le temps : le narrateur nous indique deux dates incomplètes (sans référence à l'année) dans le conte et dans le roman, à savoir, « le 20 juillet » (*IOF* : 18) et « le 15 septembre, comme le temps passe vite ! » (*MBM* : 141) ; par ailleurs,

il existe de multiples autres références concernant les mois de l'année et les jours de la semaine, mais sans grande consistance temporelle, comme nous pourrions le voir dans la grille ci-dessous :

ŒUVRES LITTÉRAIRES	INDICATIONS TEMPORELLES
	« ... quand vint septembre... » (MBM : 48) ;
<i>La Maison du bout du monde</i>	« ... le mois de mai enfin. » (ibid. : 49) ; « ... vers la fin du mois de juin... » (ibid. : 56) ; « ... chaque dimanche... » (ibid. : 78) ; « ... vers le milieu du mois de juillet. » (ibid. : 84) ; « ... vers le début d'octobre. » (ibid. : 152). « Un mois se passa... » (IOF : 14) ;
<i>L'Île aux oiseaux de fer</i>	« Le samedi... » (ibid. : 16) ; « ... le 20 juillet... » (ibid. : 18) ; « Et puis un dimanche de mai... » (ibid. : 122). « Des mois donc passèrent... » (AMA : 33) ;
« Un Adieu, mille adieux »	« Vers le milieu du mois de juin... » (ibid.) ; « ... (vers le début de juillet)... » (ibid. : 36) ; « ... certains jours... » (ibid. : 43).

Ces informations temporelles sont plus ou moins vagues, puisque généralement incomplètes : il manque soit, le jour, soit le mois, soit l'année. L'auteur semble vouloir donner une cohérence temporelle à son récit, mais il ne cherche, en aucun cas, à situer l'action dans un temps précis et rigoureux.

Ainsi, l'auteur joue également avec le passage des saisons pour ancrer son histoire dans le réel : au sein de la diégèse, le passage du temps est systématiquement représenté par le passage des saisons. Le changement des saisons nous permet, par ailleurs, de compter le nombre d'années qui se sont écoulées au long du récit, comme nous pouvons le voir dans le tableau ci-dessous:

	« ... dès l'automne... » (MBM : 12) ;
	« La gelée de l'hiver... » (ibid. : 15) ;
	« ... au cœur de l'hiver.... » (ibid. : 16) ;
<i>La Maison du bout du monde</i>	« Certain soir d'été... » (ibid. : 22) ;
	« Il y eut l'hiver, puis le printemps... » (ibid. : 49) ;
	« Pendant tout l'été et tout l'hiver... » (ibid. : 64) ;
	« Comme la saison avançait... » (ibid. : 139).
	« La boue de l'hiver. » (IOF : 80) ;
<i>L'île aux oiseaux de fer</i>	« Les printemps... » (ibid.).
	« Un nouveau printemps arriva. » (AMA : 33) ;
	« ... cet été-là... » (ibid. : 37) ;
« Un Adieu, mille adieux »	« ... (on arrivait au cœur de l'hiver)... » (ibid. : 39).

Les références sur les saisons de l'année possèdent également des indications sur les conditions climatiques des différentes périodes de l'année, ce qui est révélateur de la fuite du temps. À ce sujet, Philippe Blondeau mentionne que :

Or, le retour des saisons met souvent en évidence le caractère globalement circulaire du temps (...). Le cycle des saisons se traduit aussi par l'importance accordée à la végétation, qui confère au temps une réalité plus sensible que la mesure purement intellectuelle que nous en avons par de simples dates. (2003 : 228)

Effectivement, le rythme du temps dhôtelien demeure cyclique, bien que l'auteur se charge de le laisser indéterminé. Par la représentation de la nature, nous prenons conscience du changement des saisons ; « La conception cyclique du temps » (cf. Blondeau, 2003 : 226) est donc importante chez Dhôtel, dans la mesure où elle caractérise le temps de la nature, mais aussi « le temps humain » (ibid. : 227). L'auteur transforme à son gré la végétation, les paysages, de sorte que nous pouvons affirmer que le temps dhôtelien tend vers un infini, vers un éternel recommencement, un « éternel retour » où l'homme perpétue ses aventures dans un monde étrange.

La gelée de l'hiver (MBM : 15) ; des jours pluvieux (ibid. 21) ; le soleil de l'après-midi. (ibid. : 41)

La prochaine saison des pluies (*IOF* : 55) ; La saison des pluies (*ibid.* : 81) ; le soleil. (*ibid.* : 122)

Les jeux du soleil matinal (*AMA* : 36) ; La neige avait fondu (*ibid.* : 42) ; sous la pluie (*ibid.*) ; plus de pluie. (*ibid.* : 43)

C'est pourquoi, nous avons choisi de procéder à une représentation schématique de la structure cyclique du temps, dans le but de faire comprendre la structure temporelle du roman, du conte et de la nouvelle. Nous avons pris en considération les différentes indications temporelles, les analepses les plus importantes – pour permettre de saisir à quel moment de la narration elles interviennent – et, pour finir, les lieux où tout commence et tout finit : Raimert, Bermont et Omont. Les héros partent à la recherche d'un ailleurs et finissent, après leur incessante quête, par revenir à ces mêmes endroits, comme dans un éternel recommencement :

Schéma 1 : Structure cyclique du temps fictif dans le roman *La Maison du bout du monde*.

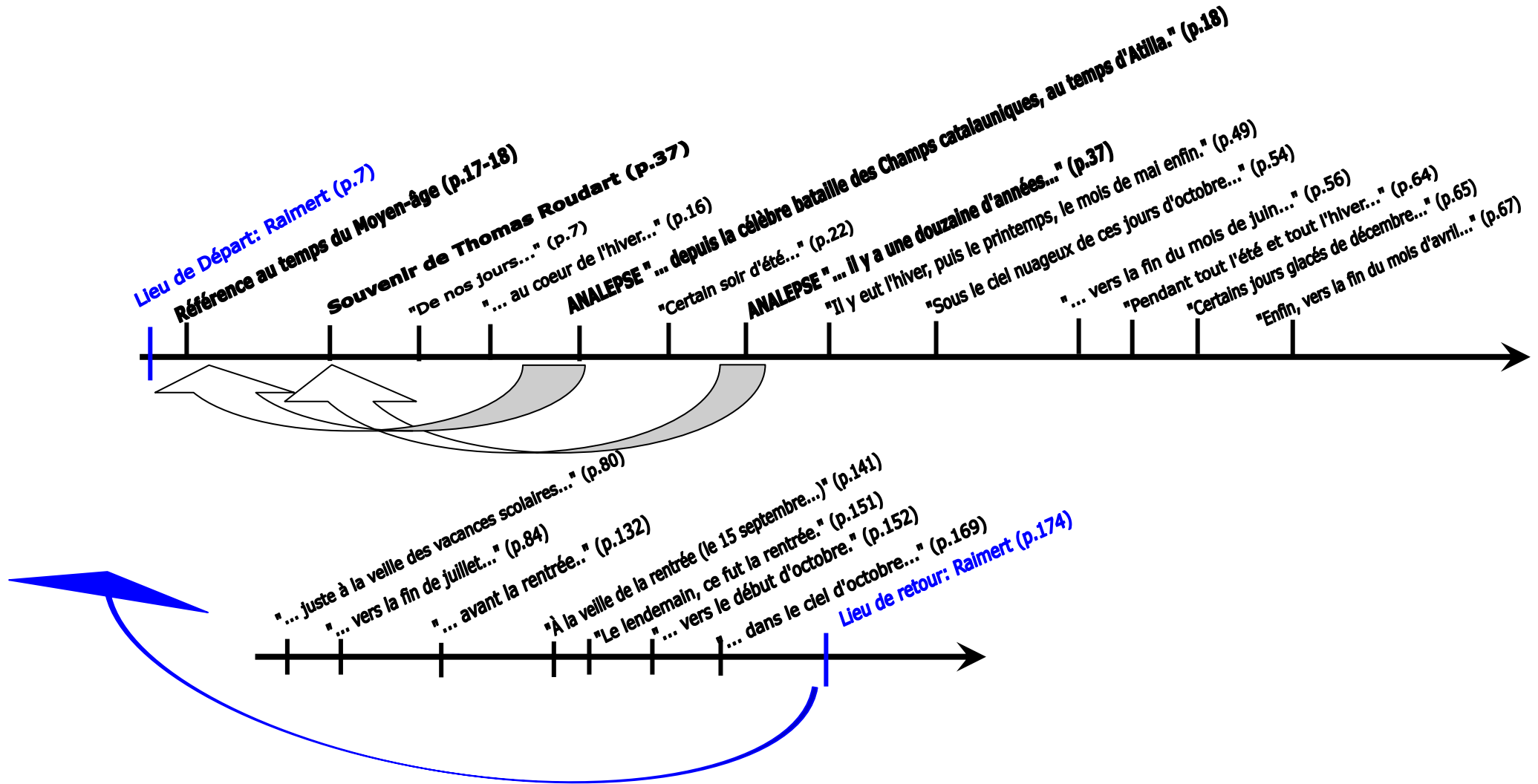


Schéma 2 : Structure cyclique du temps fictif dans le conte *L'Île aux oiseaux de fer*.

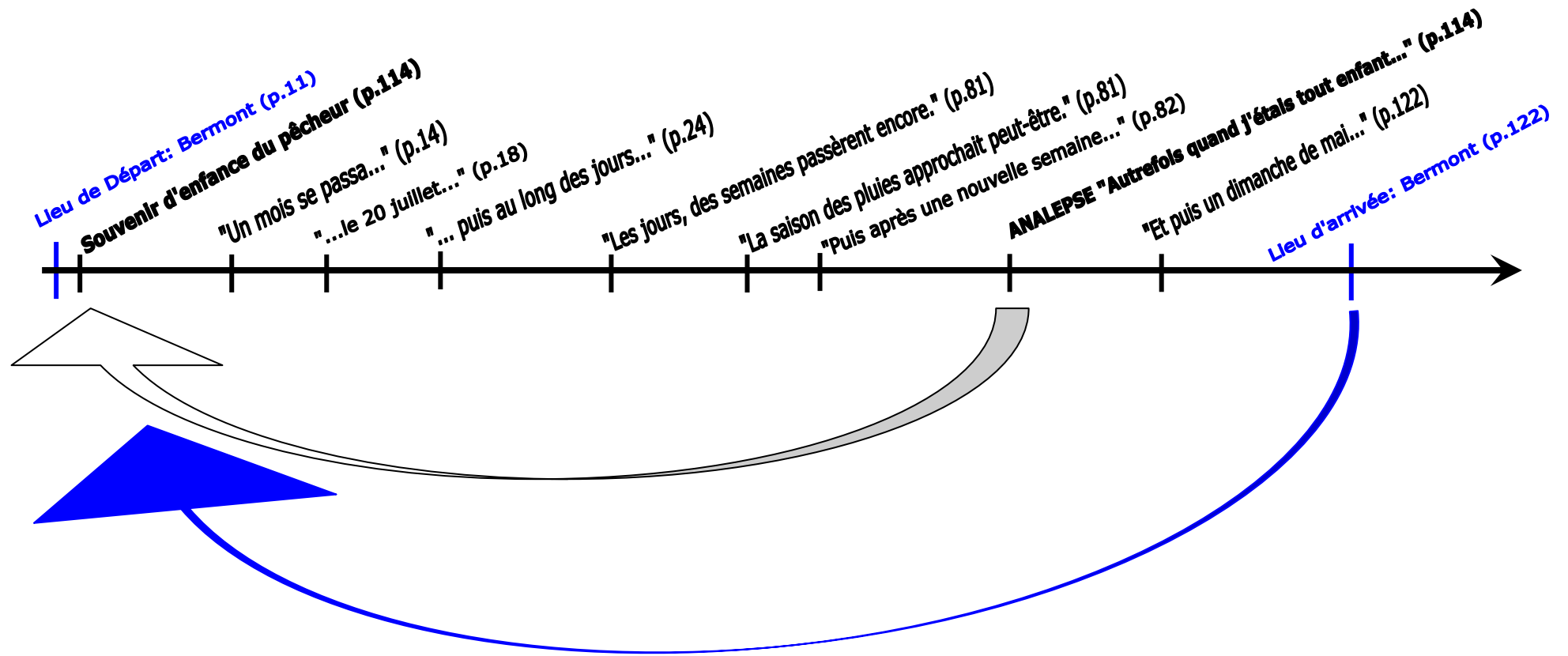
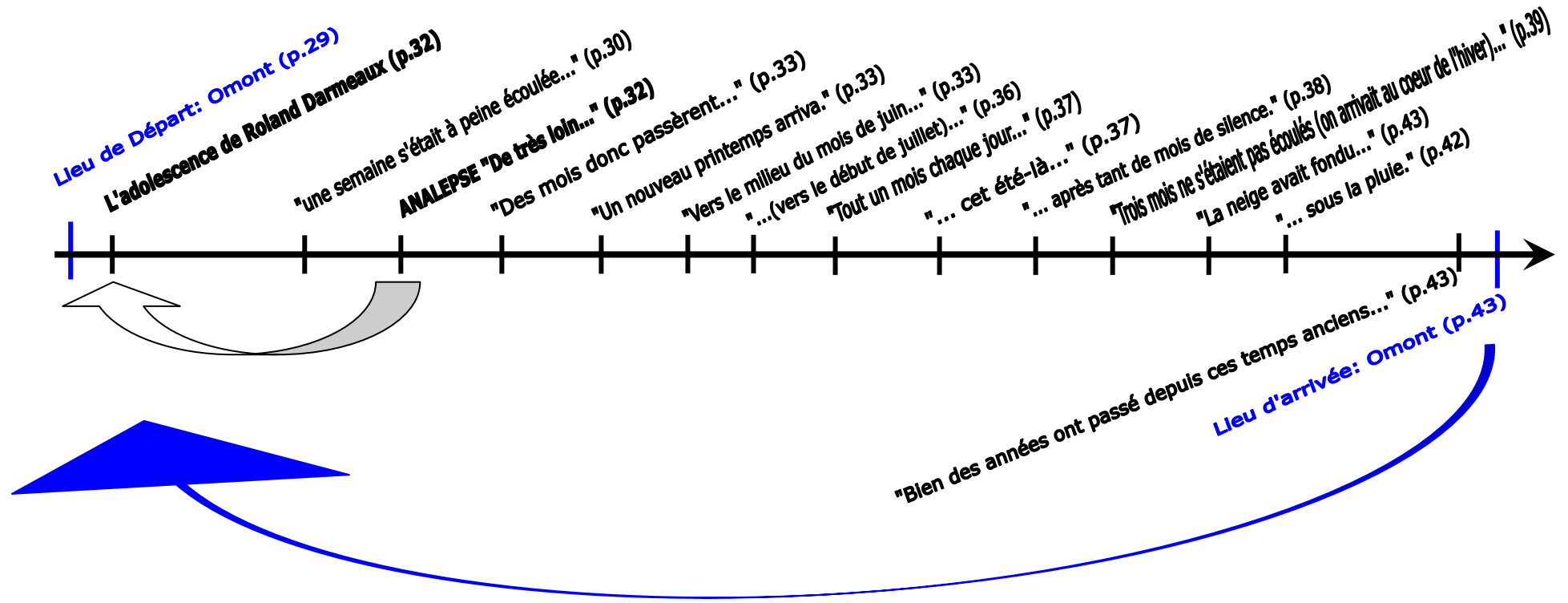


Schéma 3 : Structure cyclique du temps fictif dans la nouvelle « Un Adieu, mille Adieux ».



Mais Dhôtel procède également à des accélérations du temps, grâce au procédé de l'ellipse, comme, par exemple, dans « Un Adieu, mille adieux » : « Bien des années ont passé depuis ces temps anciens » (ibid. : 43). Ici, l'auteur accélère le rythme de la narration, dans le but de centrer notre attention sur ce qui est véritablement important, au détriment de faits considérés inutiles, puisque ne faisant pas avancer l'action. Le narrateur laisse donc en blanc certaines étapes. La citation de Fielding s'adapte à la perfection à Dhôtel et au rythme qu'il instaure à ses récits :

Mon lecteur ne devra donc pas s'étonner si, dans le cours de cet ouvrage, il trouve certains chapitres très courts et d'autres tout à fait longs ; certains qui ne comprennent que le temps d'un seul jour, et d'autres des années ; bref, si mon récit semble parfois piétiner sur place et d'autres fois voler. (Apud Reuter, 1991 : 77)

Une autre caractéristique semble également être particulière à Dhôtel : le ralentissement du temps, celui-ci étant présent dès les premiers instants du récit. En effet, les moments de ralentissement sont provoqués par des descriptions minutieuses du climat, des paysages, des villes, etc. et par des pauses descriptives provoquées par la rêverie, l'évasion des personnages dans des recoins méconnus et/ou inconnus. Ces descriptions s'avèrent être chargées de symbolisme, bien que précises, rigoureuses et allant jusqu'aux moindres détails, comme si Dhôtel cherchait à empêcher la fuite du temps, comme si il voulait arrêter le temps pour se livrer à une observation approfondie des recoins cachés qu'il affectionne tant :

De nos jours, presque toutes les parcelles ont été remembrées et cultivées grâce aux engrais modernes. Dès lors, les seigles et les blés occupent toute la profondeur de cette plaine ondulée qui apparaît d'autant plus vaste et délaissée que le regard n'a plus aucun point de repère. De loin en loin, des tracteurs qui ont leurs propres voies viennent des villages pour mener leurs travaux. Ils sont perdus dans l'espace comme des scarabées. (MBM : 7)

Julien aimait les forêts qui environnent Bermont, et jamais il ne se lassait de marcher sur le sol silencieux des futaies. Chaque semaine, il découvrait d'autres paysages et d'autres oiseaux et il reprenait toujours avec le même plaisir ses bavardages avec les bûcherons, sûr qu'il était d'apprendre d'eux les histoires les plus vraies du monde, entendons bien le monde du Bermontois. (IOF : 11)

Car sa tournée ne se limitait pas aux faubourgs d'Aigly. Il desservait un hameau et des maisons isolées, dont les habitants étaient bien obligés de le charger de quelques commissions. (AMA : 29)

Ces descriptions minutieuses soulignent cette atmosphère de calme où le temps demeure en suspens, permettant au personnage et au lecteur d'observer le décor dans toute sa splendeur. Nous sommes en présence, comme le souligne Philippe Blondeau : « (...) d'une lenteur vagabonde qui ne cherche pas à se contempler elle-même mais qui aurait tendance à se distraire dans un jeu incessant d'allées et venues » (2003 : 213).

Dhôtel accélère le rythme temporel de l'intrigue durant la marche incessante de ses héros, pour mettre en évidence l'inquiétude qui les guide, puis il ralentit le temps, afin de leur permettre de contempler, de rêver en présence d'un nouveau décor, d'un nouveau personnage. Comme le dit Philippe Blondeau : « l'expérience du temps leur confère une véritable profondeur existentielle » (2003 : 224). C'est pourquoi Gérard Genette décrit ces variations de rythme comme étant des « anisochronies » (1972 : 123), c'est à dire que le temps du récit peut varier en relation au temps de l'histoire. Ainsi, l'anisochronie est un procédé qui permet de modifier le rythme de la narration par l'utilisation d'ellipses, de pauses, de descriptions, entre autres.

Donc, le rythme de la narration est incertain et évolue au gré du narrateur, en fonction de l'apprentissage des personnages. Ainsi, le rythme est plus rapide lorsqu'ils sont en mouvement, en pleine aventure, plus lent lorsqu'ils s'arrêtent pour observer les lieux où ils se trouvent et suspendu quand ils rêvent, quand ils s'évadent par l'imagination.

Par la suite, nous étudierons la modalité de la fréquence des épisodes chez Dhôtel, dans le but d'aider à déterminer quelle est l'importance de la répétition de certains faits dans la trame de ses œuvres.

1.3 – La fréquence

La fréquence narrative dépend du nombre de fois qu'un épisode apparaît dans le récit. Elle peut être regroupée autour de trois catégories, qui sont : le mode singulatif, le mode répétitif et le mode itératif, qui permettent de mettre en relation les événements de l'histoire et le nombre de fois qu'ils sont mentionnés dans le récit. Dhôtel, quant à lui, utilise le mode le plus fréquent, à savoir le mode « singulatif » (cf. Reuter, 1991 : 79-80), et qui consiste à raconter « *n* fois ce qui s'est passé *n* fois » (ibid.), établissant, de la sorte, un équilibre analogue entre les événements de la fiction et la fréquence à laquelle ils surgissent dans la narration.

Par conséquent, Dhôtel raconte à plusieurs reprises les mêmes actions, il les répète plusieurs fois, provoquant, ainsi, un ralentissement dans le rythme de la narration, dans la mesure où il s'agit d'événements qui ont, en l'occurrence, déjà été

mentionnés. Ces répétitions, qui contribuent à centrer notre attention sur des épisodes référentiels, mettent également en évidence des descriptions détaillées, subjectives, à un moment défini de la lecture. C'est pourquoi nous pouvons considérer que ces recommencements ont la fonction de créer, par leur insistance, un effet de réel et de donner l'illusion de vérité, afin d'exclure toute ambiguïté quant à leur vraisemblance :

J'ai constaté, leur dit-il, que ma chaîne d'or a disparu. (*MBM* : 19)

Norbert, avec la plus grande prestesse, arracha l'écrin aux mains de Thomas, et se saisit du joyau. Thomas défendit son bien avec vigueur et, en un instant, la chaîne échappa aux doigts de l'un et de l'autre. (*ibid.* : 39)

- Enfin une chaîne d'or, reprit M. Bercllet, cela ne disparaît pas si facilement. (*ibid.* : 89)

- J'ai perdu la chose.
- Qu'est-ce que c'était ?
- Je ne peux pas te le dire. Tu ne le croirais pas.
- Une chaîne d'or, dit Florent. (*ibid.* : 99)

Avec une rapidité inouïe, le fille passait la main par le trou du grillage et se saisissait du joyau. (...) Une fois de plus, la chaîne s'échappait dans un éclair de beauté qui serra le cœur des deux garçons. (*ibid.* : 107-108)

Une chèvre qui se trouvait là s'était amusée à donner des coups de tête à la gamine, et aussitôt la chaîne s'accrochait à une de ses cornes. L'animal, d'un mouvement brusque, avait arraché la chaîne et s'était enfui par un nouveau caprice. (*ibid.* : 109)

- Qu'est-ce que vous cherchez ? demanda enfin Randaux qui était accouru.
- Une chaîne, disait Jonas, qui a trempé dans du plâtre.
- On me l'a volée tout à l'heure, dit Randaux. (*ibid.* : 115)

À ce moment, trois gamins passèrent en hurlant. L'un d'eux arracha la chaîne et, presque aussitôt, la lança à la volée dans les travées du manège. (...) La chaîne d'or était à jamais perdue. (*ibid.* : 174-175)

Mais Julien n'eut pas fait trois pas, qu'il entendit un long froissement métallique. Aussitôt une nuée d'oiseaux de fer s'abattaient en travers du chemin, et sans se poser sur le sol, se maintinrent en vol hélicoïdal, pointant leurs becs à hauteur des yeux de Julien Grainebis. (...) Les oiseaux [...] se mirent ensuite à tourner autour de sa tête jusqu'à ce qu'il eût franchement battu en retraite. (*IOF* : 58)

Les oiseaux s'abattirent autour d'eux, balançant leurs becs menaçants à la manière des vautours. (...) Cependant Julien, qui craignait pour le garçon, rompit brusquement l'étreinte de ses mains et s'éloigna de deux pas. Les oiseaux firent un grand saut et s'élancèrent. (...)

- Irène ! murmura-t-il.

- Ne bougez pas. Ils m'épargneront et ils ne vous toucheront pas non plus. (ibid. : 70)

Il ferma les yeux lorsqu'il se sentit étouffer et à ce moment même l'étreinte se desserra. Les hommes s'écartèrent de lui. Quelqu'un d'autre était intervenu et avait saisi Julien à bras-le-corps. Une jeune fille. Irène.

- Serre-moi dans tes bras, lui dit-elle à l'oreille comme elle l'avait déjà fait en une circonstance analogue. Ils n'oseront pas te toucher. (ibid. : 107)

Il revint à la poste et jeta son sac dans le bureau, puis il partit pour ne plus revenir. (...) Roland Darmeaux, à ce que certains prétendent, avait gagné Somme-Py. (...) Roland avait marché sans avoir le moindre projet, et il arriva le soir dans ce village. (AMA : 38-39)

Roland partit donc. Il avait l'intention de se rendre à Omont. Il s'arrêta quelques jours à Aigly. (ibid. : 41)

Ainsi, dans la nouvelle « Un Adieu, mille adieux », nous constatons que le héros Roland part, à deux reprises, afin de changer de vie, en quête de son bonheur. Bien que ce dernier prenne la fuite deux fois de suite, il finit par revenir sur ces pas, à Omont. Nous constatons donc que les incessantes allées et venues du héros sont porteuses de sens, puisqu'elles révèlent l'insatisfaction et l'inquiétude du personnage. Dans *L'Île aux oiseaux de fer*, la confrontation de Julien avec les oiseaux insolites qui font respecter l'ordre sur l'île met en évidence l'importance de l'homme et de ses sentiments négatifs à l'égard de la robotisation, mais également le rôle d'Irène, qui, en venant sans cesse au secours du héros, révèle que l'homme est fait de sentiments positifs. Outre le progrès observé sur cette île, Julien démontre, par son comportement, que l'être humain est supérieur aux machines. Donc, en revenant à plusieurs reprises sur les confrontations entre le héros et la machine, le narrateur finit par insister sur la condition de l'homme, puisqu'il prétend, par là-même, attirer l'attention sur la liberté, ou l'absence de celle-ci, et par vouloir souligner les sentiments d'Irène, par valoriser l'émotion suscitée par l'amour. Dans *La Maison du bout du monde*, la disparition de la chaîne en or revient constamment parce que c'est l'événement crucial de l'histoire, c'est autour de lui que se déroule toute l'action.

Nous essayerons, maintenant, d'analyser les aspects liés au mode de l'ordre et, ainsi, définir la question de la chronologie dans l'œuvre d'André Dhôtel.

1.4 – L'ordre

La plupart des œuvres littéraires se compose d'anachronies narratives, ayant pour fonction de rompre avec la chronologie linéaire des événements du récit. Les trois œuvres de Dhôtel qui composent notre *corpus* se regroupent autour d'un genre particulier d'anachronie narrative, à savoir, l'anachronie par rétrospection, appelée plus couramment d'analepse, et qui consiste à énoncer ou à expliquer un événement antérieur à l'action principale (cf. Reuter, 1991 : 80-81).

En effet, il existe des analepses dans le roman, le conte et la nouvelle. Bien que la narration respecte un ordre chronologique progressif, nous remarquons que cet ordre temporel se trouve interrompu dès que l'auteur considère nécessaire d'insérer, à un certain moment de la narration, une information complémentaire sur le passé du héros, pour mieux aider à comprendre l'intrigue. Par conséquent, Dhôtel centre son récit sur ce qu'il juge important de faire connaître, ainsi, et bien que le récit s'étende sur plusieurs mois ou même sur plusieurs années, il n'évoque que les événements fondamentaux, les aventures les plus marquantes et essentielles. C'est pourquoi, outre le fait d'interrompre la pérennité du temps linéaire de la narration, les analepses ont une valeur explicative et comblent les éventuelles lacunes du récit, en permettant, ainsi, au lecteur de connaître l'intrigue dans sa totalité.

Comme le souligne, à ce propos, Gérard Genette, ces analepses, considérées « externes », ne changent en rien le récit :

Les analepses externes, du seul fait qu'elles sont externes, ne risquent à aucun moment d'interférer avec le récit premier, qu'elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel « antécédent » (...). (1972 : 91)

De plus, grâce à un retour dans le temps, le lecteur se trouve également projeté dans une autre période, dans une toute autre époque, identifiable, proche du réel et de ce qui a effectivement existé. Par exemple, l'auteur introduit le Moyen-âge dans le roman *La Maison du bout du monde* :

Autrefois, à Prébail, s'élevait un château. (...) Il comportait des corps de bâtiments pas beaucoup plus importants que ceux de la ferme et son orgueil ç'avait été le donjon, du haut duquel on voyait briller, à dix lieues, les armures et les épées,

lorsqu'il y avait une bataille dans les environs, ce qui était infiniment rare, depuis la célèbre bataille des Champs catalauniques, au temps d'Attila. (*MBM* : 17-18)

Outre l'absence de date permettant au lecteur de situer cette bataille dans le temps, l'indication « au temps d'Attila » définit un espace de temps et le rend reconnaissable, dans la mesure où nous sommes capables d'associer cette indication à une époque précise, à savoir, à 451 avant J.C.

Ajoutons également que cette référence temporelle s'avère être la seule dont la portée est la plus éloignée du moment de l'histoire. Ainsi, Dhôtel, au goût raffiné pour le mystère, nous incite à voyager dans le temps et à découvrir ce fait historique qui, tout naturellement, prend place au sein du récit. Philippe Blondeau ajoute à ce propos que :

Le mystère des romans de Dhôtel trouve en partie son origine dans ces retours en arrière, non pas hors du temps mais en marge du temps, d'autant plus distants qu'ils trouvent place dans ces récits toujours soumis aux incertitudes de la mémoire. (2003 : 201)

De même, Paul Ricoeur souligne que : « Jamais le temps fictif n'est complètement coupé du temps vécu, celui de la mémoire et de l'action » (Apud Picard, 1989 : 56). Malgré l'ambiguïté temporelle tant affectionnée par Dhôtel, le temps fictif de ses œuvres se juxtapose à des événements réels, dans le but de rendre crédible ses histoires et de les rapprocher du monde des lecteurs.

Dhôtel, en écrivain avisé, a recours à ses personnages pour revenir en arrière dans le temps. Il incombe à ces derniers la responsabilité de récapituler l'histoire, comme nous pouvons le constater dans cette analepse de la nouvelle :

De très loin il revoyait des camarades d'enfance qui s'étaient écartés de lui. Pourquoi ne lui avait-on jamais fait de remarques précises à propos de cette infirmité ? (...) Les jeunes filles... Pas de jeune fille dont il eût jamais vu de près le visage. (*AMA* : 32)

Cette analepse évoque un épisode de l'enfance de Roland, et élucide le personnage – mais, bien sûr, le lecteur aussi – sur des faits qu'il ne parvenait pas, lui-même, à expliquer. Ainsi, ce retour dans le temps l'aide à prendre conscience d'une réalité qui lui était jusqu'alors inconnue.

Néanmoins, comme nous le fait remarquer l'un des personnages du conte, l'enfance peut également évoquer un doux souvenir :

- Autrefois quand j'étais tout enfant, dit le pêcheur, il y avait beaucoup de lumières comme celle-ci dans ce lieu, mais je ne sais plus de quoi il s'agissait. J'avais peut-être cinq ans. Mon père me disait : « Regarde ! » Je regardais et toujours depuis j'ai aimé regarder mon rat-de-cave et aussi les petites choses qu'il y a dans la nature, le crabe qui se traîne comme un bébé, les fleurs du roc ou les feux des navires lointains. Tout ce qui est très loin, je l'aimais. (*IOF* : 114)

De fait, nous comprenons, grâce à ce retour en arrière dans le temps, grâce aux conseils que son père lui a donné, combien le pêcheur apprécie les bienfaits de la nature qui l'entoure. Cette analepse a pour but d'attirer l'attention du lecteur sur la beauté qui l'entoure et qui passe, tous les jours, inaperçue, mais aussi de renvoyer à Dhôtel et à son profond goût pour la nature.

En guise de conclusion, nous pouvons commencer par affirmer que les propriétés soutenues par Yves Reuter (cf. 1991 : 76) mettent en évidence toute l'importance de la catégorie narrative du temps chez Dhôtel. Dhôtel, bien qu'adepte de la fantaisie, ne laisse à aucun moment son lecteur se perdre dans le temps, puisque les moments de la narration sont distribués chronologiquement. Mais, le fait est que, l'absence de certaines indications vient rendre le temps flou et indéterminé. Par ailleurs, ellipses, analepses et anachronies viennent instaurer un rythme irrégulier à ces œuvres, en accélérant ou en ralentissant l'action ou encore en la suspendant, de façon à révéler les beautés de la nature et de l'espace environnant.

Nous mettrons, maintenant, en évidence les enjeux temporels utilisés par l'auteur pour inviter le lecteur à participer à l'histoire.

2 – Autres défis du temps dhôtelien

Effectivement, l'auteur insère des moments de silence dans son récit, comme si nous étions en présence du refus de vouloir tout exprimer, de tout révéler au lecteur. Mais, en fait, lorsqu'un fait nouveau est en vue d'être annoncé, le silence fonctionne comme un moment de partage, de communion entre le lecteur et le narrateur, et ce de façon à créer une certaine complicité et d'inviter le lecteur à assister à cet événement. Françoise Fonteneau souligne à ce propos que : « le silence est un moyen, une technique permettant un état indispensable au cheminement vers la contemplation » (1999 : 155). Il est vrai également que, dans d'autres occasions, le silence permet aux personnages dhôteliens – et au lecteur lui-même – de se délecter à la contemplation du paysage, d'éveiller leurs sens, d'occuper leur solitude, de se

ressourcer et de se sentir en paix avec eux-mêmes. Ainsi, Dhôtel déploie les sentiments de ses personnages et, par le biais, de sensations telles que l'ouïe, l'odorat et la vue, nous obtenons un assortiment d'émotions, beaucoup plus intenses que si l'auteur les avait décrites en recourant au dialogue entre les personnages. Maurice Blanchot nous fait remarquer également que « [le] mystérieux silence [est un] fond obscur sur lequel tout se déclare » (1955 : 192). Wittgenstein considère, lui, que le silence est un accès libre vers le langage, un regard ouvert vers « une fenêtre plutôt qu'un mur » (Apud Steiner, 1969 : 39).

Le silence, chez Dhôtel, vise l'évasion de l'esprit, c'est pourquoi l'évolution de ses personnages est soumise à un rythme temporel irrégulier, ceux-ci se trouvant souvent subitement immobilisés dans le temps pour permettre au narrateur d'effectuer de minutieuses descriptions de ce qui se trouvait dans l'espace environnant :

Le jour se levait. Il s'accouda à la barrière. Peu à peu, il aperçut le dessin des arbres qui bordaient le ruisseau. C'étaient des saules et des aulnes. Il n'avait jamais vu de tels arbres. Il fut surpris par leur hauteur et par le frémissement des feuilles de saules. Alors, il lui sembla que tout changeait encore pour lui et que tout était nouveau dans le monde. (*MBM* : 70)

Julien laissa ses regards errer devant lui et bientôt ils se fixèrent, non sur la plaine cultivée ou sur l'horizon, mais le long des ressauts que formaient les nombreux escaliers. Il observa bientôt que les regards de ceux qui se trouvaient près de lui en revenaient toujours à cette même direction et s'attachaient à contempler les plates-formes qui rompaient les rampes et marquaient les mille paliers de la cité. (*IOF* : 50-51)

Parfois ils s'arrêtaient pour se regarder et puis pour regarder ensemble la plaine, l'horizon, une colline, un arbre couvert d'étourneaux. Ensemble ils regardèrent les éclairs de cet orage qui fit flamber deux granges à Aigly, cet été-là, et encore le célèbre grand brouillard qui un matin déboucha du fond de la vallée jusqu'à tout couvrir au point qu'on ne voyait rien à dix pas. (*AMA* : 37)

Dans ces extraits, espace et temps se trouvent juxtaposés, le temps parcourant l'espace du récit par de brefs instants, quelquefois furtifs. Dhôtel jongle avec la durée du temps, allant même, lors de ses descriptions, à faire des intervalles de temps, pour mettre en évidence les moments en question et leur donner de l'ampleur. Philippe Blondeau affirme que : « le temps n'est nié, il change de nature (...) il échappe au passé comme au futur et rompt par là même avec la continuité » (2003 : 216).

Par ailleurs, la question de l'oubli du temps qui passe est également une constante dans les œuvres de Dhôtel, puisque les personnages dhôteliens se perdent souvent dans leur rêverie ou sont distraits par des distractions de tous genres. Souvent égarés dans leurs pensées ou dans leurs contemplations, ces personnages nous plongent dans un domaine temporel où tout peut arriver et que nous pourrions qualifier d'instant vide, étant donné qu'ils restent dans l'attente d'un changement, d'un événement fortuit, voire même d'un autre temps :

(...) A perda da noção do tempo implica um aprisionamento num espaço atemporal. Deste modo, a perda do «tempo» é, também, uma perda do «espaço», do seu domínio, e sendo esta viagem uma demanda o seu percurso está repleto de momentos de errância. (Vasconcelos, 2001 : 352)

Nous observons également que les personnages dhôteliens évoluent dans l'action à des rythmes distincts. Une simultanéité temporelle va permettre de rassembler plusieurs intervenants et, par là-même, plusieurs événements. C'est pourquoi le narrateur peut, au même instant de la narration, faire référence à plusieurs personnages, à plusieurs faits et à des espaces temporels différents. Voyons ce que nous dit Gérard Genette :

Várias personagens vivem individualmente o tempo em locais por vezes muito distantes, mas para que se efective a representação narrativa desse tempo plural, é necessário que o narrador estabeleça prioridades, narrando sucessivamente as ocorrências individuais dessa pluralidade de tempos. (1972: 409)

Comme le soulignent Emmanuel Caquet et Diane Debailleux :

Le temps qui s'écoule est aussi celui de la lecture et par la métaphore des pages tournées le combat du personnage contre le temps qui passe devient celui du lecteur : ce sont « les pages grises des jours, les pages noires de la nuit ». Le temps qui reste au personnage se confond de façon troublante avec le geste du lecteur découvrant une ellipse : On tourne la page, des mois et des années passent. (1996 : 70)

Le passage du temps nous communique, non seulement l'évolution des personnages, mais également l'époque socioculturelle à laquelle ils se trouvent associés. Par ailleurs, nous discernons, grâce au temps psychologique, les émotions, les pensées, les désillusions des personnages dhôteliens ainsi que leur évolution dans l'histoire. Dans ce sens, nous pouvons conclure que le temps dhôtelien n'est pas figé, mais évolue selon les êtres de papier.

Dhôtel cherche aussi à rompre avec la continuité du temps, pour permettre à ses héros de fuir leur angoisse existentielle. Ainsi, au cours de leur quête incessante, il leur accorde une trêve, une pause, pour oublier le temps et permettre une plus ample contemplation des lieux dans lesquels ils passent. Emmanuel Caquet et Diane Delailleux estiment que :

La jouissance de l'instant présent se fait, non pas avec sérénité. Mais avec emportement. L'intensité devient le critère de victoire – momentanée – sur le temps. Il faut vivre vite et pleinement, quitte à sacrifier l'avenir. (1996 : 71)

Dans le roman *La Maison du bout du monde*, en apercevant la jeune fille au loin, le héros semble être pris dans un espace-temps que nous pourrions qualifier d'intemporel, puisque, comme le réfère Philippe Blondeau :

Cette volonté d'immobiliser le temps en s'absorbant dans un lieu qui n'aurait d'autre raison d'être que son propre espace, nous pouvons la considérer comme une manière de privilégier l'instant sur la chronologie. (2003 : 215)

Dhôtel confère donc à ses récits un temps indéfini, bien que, dans l'ensemble, celui-ci soit suffisamment délimité pour que le lecteur se situe dans le temps fictif. Il juxtapose également l'espace et le temps, afin que le temps parcoure l'espace du récit pour de brefs et furtifs instants, sans ne jamais trop s'attarder, dans le but d'essayer de figer ce temps cyclique qui, en fait, fuit sans cesse.

En somme, les récits dhôteliens respectent une chronologie progressive qui, parfois, se trouve envahie par le passé, afin de permettre au héros de revivre cet instant passé, même si celui-ci se trouve éloigné du temps de la narration. Le temps se définit donc comme un ensemble réunissant deux plans, à savoir l'instant précis du récit, d'une part, et les souvenirs du passé, d'autre part. Comme le souligne Marguerite Cécile Albrecht : « Cette chronologie rigoureuse du temps, des dates, dans un réseau de mailles fines et serrées, inscrit les lieux et ponctue les événements » (1998 : 155).

Le temps suscite plusieurs réactions et émotions telles que la nostalgie, la crainte, l'angoisse, mais également la sérénité, la joie, l'évasion, celles-ci étant à l'essence même du monde. Bien que le temps de l'écriture diffère de celui de la lecture, il s'avère que « la poétique dhôtelienne vise toujours "un autre temps", le temps du merveilleux, un temps autre où tout notre temps est pourtant contenu » (Blondeau, 2003 : 222).

Dhôtel crée son univers, son temps, et celui-ci devient, alors, pour lui source d'inspiration. Nous remarquons, au fil des pages, que l'auteur en vient à manœuvrer

ce dernier, à le domestiquer, dans la seule finalité de l'apprivoiser, et, d'ainsi, libérer ses personnages de son joug et leur permettre d'atteindre cet autre temps, cet autre monde. C'est pourquoi, après des années d'une vie tout à fait banale, les héros dhôteliens partent à la recherche du temps perdu, en quête d'aventures, mais surtout en quête d'un bonheur qu'ils croient disparu.

« Le but de notre voyage, de notre quête est de parvenir à percer le mystère des
choses de la vie. »

PROVERBE AFRICAIN.

« Où vais-je ? Je ne sais.
Mais je me sens poussé d'un souffle impétueux, d'un destin insensé. »

VICTOR HUGO, *Hernani*.

IV – DE L'INCESSANTE INQUIËTUDE À LA QUÊTE DU BONHEUR

L'homme a toujours été poussé à partir à la recherche de lieux inconnus, poussé par un désir incontrôlable de découvrir d'autres contrées, d'autres paysages, d'autres animaux, d'autres individus, d'autres impressions et d'autres sentiments. Le voyage vers une destination lointaine et méconnue est aussi une constante dans les œuvres dhôteliennes, comme si les personnages avaient obligatoirement un « chemin à parcourir »⁷ avant de découvrir le bonheur, dans un ailleurs qui, en fait, n'en est pas véritablement un.

Nous constatons qu'il existe chez André Dhôtel l'intention de dévoiler le monde par le voyage, la nature par les promenades. Outre le fait de vouloir quitter leur terre natale, il est commun que les personnages éprouvent une forte pulsion intérieure, qui les encourage, qui les pousse à fuir leur quotidien, leur routine et leur famille. En effet, comme l'affirme Michel Butor :

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque ; tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit. (1975 : 50)

⁷ - Cette définition provient du *Petit Robert*.

Tout comme le récit de voyage, qui privilégie le réel à la fiction, Dhôtel va s'inspirer d'espaces réels pour tracer l'itinéraire des voyages de ses personnages, mais, poussé par l'imagination, il va rapidement transformer ces espaces réels en espaces rêvés et il va y faire intervenir un amalgame de faits, d'événements qui vont transformer l'univers diégétique et le rendre magique et mystérieux. Philippe Blondeau ajoute ainsi que : « (...) le monde de Dhôtel est en effet un monde que l'on ne peut découvrir qu'en flânant, en errant, en s'arrêtant et certainement pas en allant droit au but » (2003 : 40). Ce « promeneur campagnard » connaît bien les mystères de la nature et va les faire connaître à ses personnages, il va les faire s'arrêter pour observer le paysage qui les entoure, mais ce tout en continuant leur poursuite incessante :

Si labyrinthiques que soient les itinéraires dhôteliens, il faut bien qu'ils conduisent quelque part, vers quoi les personnages semblent procéder par une succession de tentatives qui sont autant d'approches du lieu à la fois imaginaire et réel vers lequel tend toute l'organisation du roman. (Blondeau, 2003 : 254)

Les lieux sont fréquemment inaccessibles ou difficiles à franchir, les parcours sont souvent repris, répétés, avant que s'effectue véritablement le départ, comme si le héros était poussé par une force intérieure, par un profond désir de changement.

Les premiers voyages annoncent, dès lors, qu'il existe chez le personnage principal, le besoin de partir en quête de soi, d'effectuer une quête identitaire, puisque la vie, telle qu'il la mène, ne lui convient pas. Être de sensations et de sentiments, différent de par l'intérêt qu'il porte aux choses simples, il est insatisfait et, par conséquent, un tourment incessant l'empêche de vivre à l'endroit où il se trouve et avec les gens qu'il fréquente. Muni d'une capacité d'introspection inapaisable, le héros dhôtelien prend en main sa vie en partant pour l'aventure, mais avant son véritable départ, des allées et venues paraissent vouloir fonctionner comme une étape de son apprentissage, puisque, grâce à elles, il atteint un degré de connaissances qui va l'aider à atteindre la maturité psychologique. Nous constatons, par ailleurs, que ces multiples départs font naître de nouveaux sentiments et que, par conséquent, le héros est prêt à côtoyer le mystère, à dompter son anxiété, à contempler les détails qui, en apparence, seraient sans importance et, enfin, à laisser que ses sensations se maintiennent en éveil.

Nous partageons l'opinion du critique littéraire Hubert Juin, lorsqu'il dit que : « les romans de Dhôtel sont des romans d'initiation ou d'apprentissage (...). Mais l'initiation se développe ici à l'envers de ce qu'on pourrait attendre car il ne s'agit pas de conquérir la maîtrise du monde, mais d'en saisir les images » (Apud Blondeau,

2003 : 53). En effet, par le voyage, Dhôtel nous fait découvrir un monde où réel et irréel se fondent, une nature au pouvoir envoutant, des personnages étranges.

D'autre part, et au sujet de l'absolu et de l'errance de l'homme, Jacques Bril signale à ce propos que :

(...) O homem busca [...] um equilíbrio interno, demanda um território longínquo, foge de uma flutuação climática; ele age sob o impulso de um qualquer desejo e tende para o desconhecido, oscilando entre um projecto e a sua realização, entre a partida e a chegada: « L'être humain est un migrateur. (...) Le voyage est d'abord, et bien qu'à son insu, en quête d'un savoir. » (Apud Lamas, 1997 : 447)

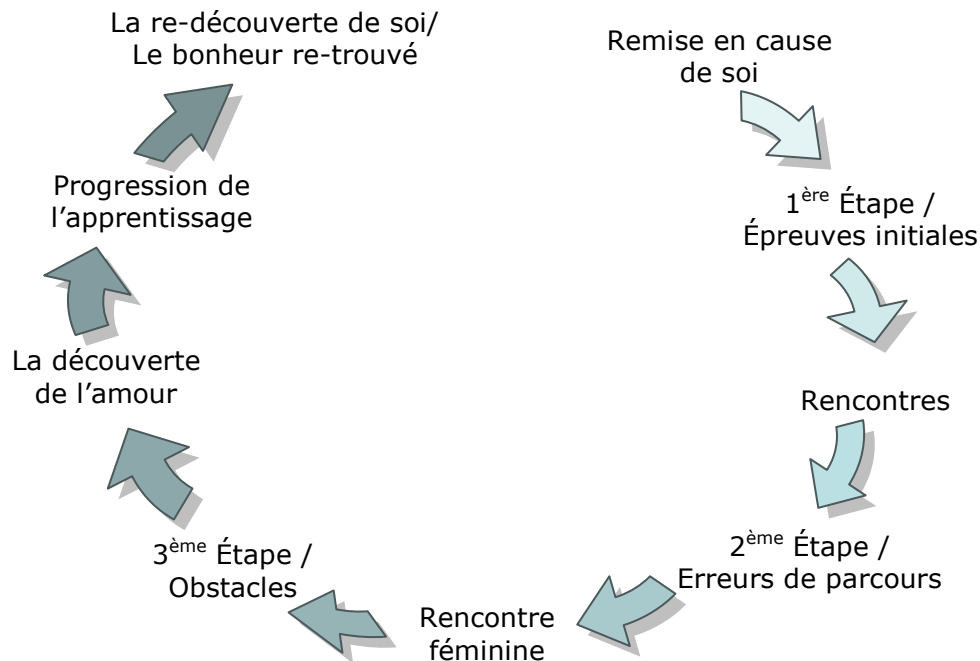
Effectivement les héros dhôteliens vont s'apercevoir que leur quête individuelle va les conduire au lieu de départ. Ils vont prendre conscience que ce qu'ils recherchaient désespérément ailleurs, à savoir le bonheur, se trouvait, en fait, dans leur quotidien et se trouvait, depuis toujours, auprès d'eux.

Daniel Poiron défend également que le héros, au cours de son voyage – que nous estimons être initiatique – doit surmonter des obstacles et vaincre des étapes avant d'atteindre la vérité :

(...) A viagem torna-se a iniciação e a aprendizagem, a própria vida. A viagem representa metaforicamente a vida e, paralelamente, as suas etapas, os encontros, os erros da caminhada presentificam-na metonimicamente. (ibid. : 448)

Nous avons décidé de réaliser un schéma, afin de comprendre la quête type du héros dhôtelien :

DÉPART / ARRIVÉE DU VOYAGE



Par conséquent, et en tenant compte des indications que nous avons placées dans le schéma ci-dessus, nous essayerons, maintenant, de procéder à une analyse des différentes étapes, des diverses rencontres, des multiples obstacles auxquels le héros est soumis avant d'atteindre l'idéal, le bonheur, c'est-à-dire, le lieu d'où il était parti. Puisque cette quête initiatique est, avant tout, une quête identitaire, nous étudierons également les processus qui permettront au héros d'évoluer dans son apprentissage.

1 – La remise en cause de soi

Le héros dhôtelien s'aperçoit subitement qu'il n'est pas heureux dans le milieu dans lequel il vit et il décide donc de partir à la recherche d'un on ne sait quoi, à l'aventure, dans le but d'atteindre un idéal.

En fait, il entame une quête et, par conséquent, il doit subir des épreuves, surmonter des obstacles, rencontrer des personnages qui veulent l'empêcher de progresser et d'autres qui le font avancer. Avant même de se lancer dans la quête, un

phénomène se produit qui vient, désormais, bouleverser la vie du héros. Il décide donc de partir, mais au hasard et, par conséquent, tout peut lui arriver. Contrairement au chevalier du Moyen Âge, qui partait à la recherche du Graal, le héros dhôtelien part à la découverte du bonheur. Or, comme il s'agit d'une quête initiatique, « Les épreuves que doit vaincre [le] personnage [...] ont leur modèle dans les aventures du Héros mythique » (Eliade, 1957 : 35). En ce qui concerne la Quête du Graal, Tzvetan Todorov affirme que :

Ce récit raconte la quête de quelque chose ; or ceux qui cherchent ignorent sa nature. Ils sont obligés de chercher non ce que le mot désigne, mais ce qu'il signifie ; c'est une quête de sens (« la quête du Saint-Graal... ne cessera pas avant que l'on ne *sache* la vérité »). (1971 : 146)

Effectivement les personnages dhôteliens sont eux aussi à la recherche d'un sens, mais pour leur vie, puisqu'ils sont instables et se sentent inadaptés à leur environnement social. Ils éprouvent donc un besoin incontrôlable de partir en voyage, à l'aventure, en quête d'un idéal, qui se situe dans un *ailleurs*. Dhôtel nous peint « la représentation d'un tableau aux lignes de fuite multiples » (Apud Petitet, 1998 : 94). Monique Petitet ajoute encore à ce sujet que : « le récit dhôtelien est bien impulsé par une dynamique de la quête, et celle-ci, bien que sans objet et hasardeuse au départ, trouve son aboutissement » (ibid. : 93-94). Jean-Louis Backès, quant à lui, soutient que : « La légende du Graal offre un double rituel : un rituel qui a lieu ailleurs, un rituel qui conduit vers l'ailleurs » (Apud Brunel, 1998 : 682).

Marc Eigeldinger réfléchit, lui, sur la question du héros moderne :

Au XIX^e siècle, [le héros mythique] est devenu « un symbole profondément humain », exprimant une vérité de nature poétique, il a subi une transmutation et un élargissement qui ont fait de lui la figure de la quête de l'idéal impossible, de telle sorte qu'il appartient à la même famille mythique que Dom Quichotte et Faust. (Eigeldinger, 1987 : 33)

Nous constatons, en effet, qu'il est naturel, pour la nature humaine, de partir à la conquête d'un idéal. Aussi Dhôtel ne pouvait-il que donner cet attribut à ces personnages : ils partent en quête dès qu'ils se sentent mal, sans savoir véritablement pourquoi, poussés par un sentiment inqualifiable, et ils ne reviennent chez eux que lorsque, finalement, ils comprennent que ce bonheur qu'ils jugeaient ailleurs n'a jamais cessé de se trouver auprès d'eux. Ainsi, les protagonistes dhôteliens pâtissent de nombreuses souffrances psychologiques avant d'atteindre l'objet de leur quête et, comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, chacun décide de partir à l'aventure

après le surgissement d'un fait nouveau, que nous allons qualifier d'effet déclencheur. Par exemple, dans *La Maison du bout du monde*, Florent ressent le besoin de s'évader après avoir entendu l'histoire de la chaîne en or, c'est pourquoi l'image de cet objet le hante et, inconsciemment, le pousse vers cet *ailleurs* inconnu :

Cependant, Florent avait parfois des visions rapides dont il prenait à peine conscience. Dans le foyer de la grande cheminée, au milieu des braises, le dessin lumineux de la chaîne d'or pouvait parfois apparaître. Cela passait très vite, et Florent savait à peine qu'il avait vu soudain une image prodigieuse. (ibid. : 66)

Poussé par une force intérieure qu'il ne parvient point à contrôler, Florent entreprend subitement de partir droit devant lui, au hasard des chemins, à travers champs, d'un pas de plus en plus rapide, comme si cet *ailleurs* l'appelait. De même, dans *L'Île aux oiseaux de fer*, Julien Grainebis, après le mariage de sa sœur, « éprouva un ennui nouveau » (ibid. : 12) causé par l'absence, dans la vie quotidienne du héros, de celle-ci. En effet, sa sœur quitte la maison pour vivre son mariage et Julien éprouve une profonde perte. Aussi, décide-t-il de prévenir ses parents qu'il va quitter la maison, ce qui les surprend : « Et c'est ainsi que Julien partit pour le Havre » (ibid. : 13).

On oublie ou bien on ne veut pas avouer que si l'inaccessible est logiquement hors d'atteinte on peut aller vers l'inaccessible. Ces lieux privilégiés se présentent comme des étapes d'où l'on repart. (Dhôtel, 1999 : 63)

Enfin, dans la nouvelle « Un Adieu, mille adieux », Roland Darmeaux quitte son pays natal après que sa bien-aimée ait pris la fuite en conséquence du timbre désagréable de sa voix :

La voix de Roland ne s'était pas améliorée après tant de mois de silence. Elle le regarda un instant et s'enfuit. Cela se passait encore sur le sentier le long des rails. Il n'acheva pas sa tournée ce jour-là. Il revint à la poste et jeta son sac dans le bureau, puis il partit pour ne plus revenir. (ibid. : 38)

En somme, les héros dhôteliens partent tous à un moment donné vers une nouvelle destination, motivés par un événement déclencheur qui vient perturber et remettre en cause leur existence jusqu'alors paisible. Tous décident de s'éloigner, voire même de prendre la fuite, d'autres prennent plaisir à s'égarer, à flâner, à rêver :

Il fallait fuir, et comme il avait peur de ce qu'il possédait de plus beau, la plus merveilleuse histoire de son enfance, il lui fallait se jeter à tous les points cardinaux jusqu'à ne plus rien savoir. (MBM : 60)

Philippe Vaillant explique que :

(...) les personnages de Dhôtel sont toujours des personnages en mouvement, en quête de quelque chose ou comme s'ils étaient attirés par quelque chose qui les dépasse, et la fin du roman nous dit ce qui les dépasse. (Vaillant, 1999 : 129)

Or, ce qui les dépasse c'est la vie même et ils finissent tous, sans exception, par revenir au point de départ. Maria Luísa Real d'ailleurs sur le fait que : « le voyage d'apprentissage [reflète] les changements intérieurs subis par un " moi " qui se déplace... » (Apud Seizo et Abreu, 1998 : 158) vers un *ailleurs* et non un voyage immobile qui se limite à rêver de pays lointain.

D'autre part, au cours de leur errance, les héros dhôteliens rencontrent de nombreux personnages et certains vont avoir une influence décisive sur eux. Dans le roman, Florent rencontre, en premier lieu, Thomas Roudart, personnage à l'égard de qui il va éprouver une grande amitié et, lorsque ce dernier lui confirme l'histoire de la chaîne en or racontée par sa marraine, il sent dès lors ce besoin de repartir en voyage. Ce personnage a donc également la fonction de déclencher, chez le héros, la curiosité de s'évader vers l'horizon qui le fascine. Par ailleurs, au cours de son aventure, Florent fait la connaissance de quatre adolescents : Jonas et Apolline, qui vont l'aider durant la quête de la chaîne en or alors disparue, et Olivier et Laure. Une grande complicité naît entre eux, principalement entre Florent et Laure qui, outre une profonde amitié, ressentent les premiers signes d'un amour naissant. Nous assistons donc à un mélange de sentiments entre ces deux personnages. Michèle Monballin ajoute que :

Cela confirme, à l'envi, que le roman de Dhôtel s'ordonne bien autour d'une quête de sagesse, l'initiation consistant à passer de l'ignorance à la connaissance, ce qui équivaut à une transformation morale (« Être meilleur »). Et cette transformation tient lieu de justification à la réussite de la quête (...). (Apud Baudry, 1996 : 235)

De même, dans *L'Île aux oiseaux de fer*, Julien Grainebis décide de voyager après l'annonce du mariage de sa sœur, comme si cette nouvelle avait brisé quelque chose en lui et éveillé ce besoin intérieur de changer de style de vie, afin de se retrouver lui-même. Suite à son départ, il fait la connaissance d'un jeune homme, Daniel, qui vient à son secours quand sa situation est critique ; néanmoins, ce

personnage met également la vie de Julien en péril lorsqu'il le jette par-dessus bord. Cette épreuve, une fois surmontée, a pour but de faire avancer le héros dans son aventure et de lui faire connaître des personnages qui vont avoir la fonction de l'orienter et de l'initier aux coutumes des habitants de l'île, de lui enseigner les règles à respecter : Mr Z, le robot, et ses compagnons de travail ont cette fonction dans son apprentissage. Irène, la psychologue de l'île, va, à maintes reprises, lui sauver la vie et finir par s'enfuir de l'île à ses côtés, les deux se libérant, ainsi, de l'emprise des machines. Entre eux se noue un sentiment très fort qui, rapidement, se transformera en amour. André Dhôtel explique à ce propos :

Et je crois que la quête pour moi est au rebours de ce que l'on entend par ce mot d'habitude. Il ne s'agit pas d'une intuition, d'une recherche ou d'une découverte à faire, mais au contraire d'une conduite telle que le héros le plus maladroit tout comme l'auteur puisse trouver une occasion où l'être aimé (la beauté, *l'autre monde*, etc.) vienne vers lui. (Apud Baudry, 1996 : 39)

Il s'avère donc que les aventures des héros mènent tout droit à ce que tout individu recherche, c'est-à-dire, le bonheur d'être aimé, et les différentes péripéties permettent, avant tout, aux personnages d'être apprivoisés et puis d'apprendre que le bonheur se trouve là où ils veulent.

Dans la nouvelle, c'est l'aubergiste qui déclenche le départ de Roland Darmeaux, puisqu'il lui fait prendre conscience de son handicap et de l'effet que celui-ci a sur les autres. Cette découverte le pousse à, d'abord, ne plus vouloir parler, puis, à quitter sa terre natale. Il rencontre deux personnages, à savoir, Sylvie et une autre jeune fille. Une grande complicité s'installe entre Roland et Sylvie, qui se transformera rapidement en amour, mais, au moment même où il décide d'obéir à sa bien-aimée et de recommencer à parler cet amour devient impossible ; le cœur brisé, le héros quitte sa ville natale :

Un jour elle le pressa de parler, le supplia. Pour rien au monde il n'aurait prononcé un mot, mais il fut pris au dépourvu, parce qu'il désirait passionnément connaître son prénom. Il le lui demanda. La voix de Roland ne s'était pas améliorée (...) Elle le regarda un instant et s'enfuit. (...) il partit pour ne plus revenir. (AMA : 38)

Par la suite, Roland fait la connaissance d'une autre jeune fille qui devient très rapidement sa fiancée. Mais, en s'apercevant qu'il n'éprouvait aucun sentiment sincère à son égard, il rompt les fiançailles et s'enfuit à nouveau. Comme nous le fait observer Odile Gannier :

Le voyage suppose évidemment une réalité décrite, le référent (parcours, « choses vues », personnes rencontrées, mœurs entraperçues...) pour lequel se pose le problème du rapport avec le réel de soi. (2001 : 5)

Par conséquent, les trois héros possèdent un parcours assez similaire, dans la mesure où ils sont tous motivés à partir en quête d'aventures, à la recherche du bonheur suite à la découverte d'une annonce qui vient perturber leur quotidien, mais surtout leur équilibre. Nous pouvons conclure que leur existence bascule et que l'horizon, les lieux inconnus leur semblent être la meilleure destination possible. Cet appel intérieur les encourage à partir, à subir un apprentissage qui leur fera prendre conscience d'eux-mêmes.

De plus, et selon Philippe Blondeau : « (...) une aventure dhôtelienne commence presque toujours par une expérience d'égarement : il faut se perdre pour que quelque chose arrive » (2003 : 251), c'est pourquoi, les héros dhôteliers finissent tous, sans exception, par errer, vagabonder, à un moment donné, dans des espaces aux caractéristiques labyrinthiques. L'égarement dans ces lieux aux chemins inextricables est propre à la quête qui se veut initiatique.

Aussi faut-il que, par la suite, un événement inattendu ou une rencontre fortuite se produisent : les lieux labyrinthiques, et à la fois idylliques, apparaissent sous les formes d'une forêt, d'une plaine et d'un champ, c'est pourquoi le héros s'y perd, parce qu'il se laisse prendre aux beautés de la nature. Il y erre avec une sensation de plénitude et non de crainte – tel était le sentiment qu'éprouvait le chevalier du Moyen Âge. Dans le roman, le héros, Florent, est en état d'émerveillement devant les beautés qu'offre la nature, ce qui fait preuve de son jeune âge et son innocence. Henri Bosco affirme à ce sujet que :

Dans la plaine, « je suis toujours ailleurs, un ailleurs flottant, fluide. Longuement absent de soi-même, et présent nulle part, j'accorde trop facilement l'inconsistance de mes rêveries aux espaces illimités qui les favorisent ». (Apud Bachelard, 1957 : 185)

Un autre espace est également à l'origine de l'égarement du héros : la gare. À ce propos, Philippe Blondeau souligne que « La gare, si présente dans les romans dhôteliers, peut également être considérée comme un avatar de ce motif de l'éloignement » (Apud Dhôtel, 2006 : 97-98). Mais il faut, pour cela, aussi, que le personnage soit jeune et innocent pour se laisser aller au rêve, à l'évasion par l'imagination :

Florent s'approcha d'une palissade et vit rouler le train. Il connaissait les avions qui passaient loin au-dessus de Prébail, mais les trains restaient pour lui un mystère. Sur des wagons, il lut des noms de villes qui étaient aussi sur les cartes de son livre de géographie. C'était beau de savoir que ces wagons seraient bientôt dans ces pays nommés. (MBM : 74-75)

Ainsi, par le biais de ses récits de voyage, Dhôtel situe les espaces du dévoilement de la vérité au centre même de l'intrigue : dans *L'Île aux oiseaux de fer*, la mer, et plus précisément l'île où Julien Grainebis vient s'échouer après avoir été jeté par-dessus-bord, sont les lieux du danger, mais aussi de la découverte de la vérité. Gaston Bachelard considère d'ailleurs qu' : « en fait, le saut dans la mer ravive plus que tout autre événement physique, les échos d'une initiation dangereuse, d'une initiation hostile » (1991 : 222). En effet, le héros subit des mésaventures périlleuses bien avant d'arriver sur l'île, dans la mesure où, en pleine mer, il est entouré par des requins. Par la suite, un espace mythique prend place et met d'immédiat le lecteur en alerte, puisque : « [I]es îles mirifiques se situent toujours, séparées du monde connu par de longs, trop longs jours de navigation, dans un Océan inconnu » (Gannier, 2001 : 21). Dhôtel insiste, d'ailleurs, sur le fait que certains endroits de l'île sont restés « sauvages » et que le mode de vie des habitants est très différent de celui auquel Julien est accoutumé, les mœurs y étant quelque peu étranges et le temps y perdant toute sa valeur :

L'île représente l'ailleurs du continent dhôtelien, mais comme tout ailleurs, elle suscite à son tour le désir d'un ailleurs, en sorte que ce qui était refoulé risque de faire retour. L'île, territoire de la rupture, sera perçue tour à tour comme un espace anti-dhôtelien, comme un espace d'une initiation et comme un lieu de critique. (Perry, 2006 : 70)

Cette étape de la quête une fois dépassée, le héros réussissant à échapper de l'île, se produit un recommencement. L'île, en tant que lieu de renaissance, mais également de transformation, est un passage de l'adolescence à l'âge adulte. Edith Perry complète, ainsi, notre idée au sujet de cet espace privilégié :

(...) le héros ne quitte plus l'espace originare pour partir à la recherche d'un être cher ou d'un pays perdu, il part pour se perdre, disparaître et revenir autre. L'île sera alors l'espace d'une transformation qu'elle métaphorise en se transformant elle-même (...). (2006 : 74)

On peut alors se demander si l'exploration de l'île ne figurerait pas une quête de soi et si cet exil insulaire ne serait pas une épreuve initiatique permettant au protagoniste de passer de l'adolescence à l'âge adulte. (ibid.)

L'exploration de l'île est un voyage intérieur, une entreprise de conquête de soi et la quête d'une autarcie personnelle. (ibid. : 78)

Rappelons aussi que la mer doit également être envisagée comme un espace symbolique dans le récit de voyage, dans la mesure où elle inspire les péripéties, l'aventure vers une destination lointaine. De par son immensité, elle suggère également le mystère et la découverte de lieux inconnus. Certes, Julien Grainebis a un début d'initiation très dangereux – lorsqu'il se retrouve seul en pleine mer, encerclé par des requins – et cela va continuer, par la suite, puisque les habitants de l'île lui sont également hostiles. Nous estimons donc que la quête intérieure de ce personnage est plus difficile et audacieuse dans la mesure où, intrépide, il prend des risques pour parvenir à s'affirmer et à se retrouver lui-même.

Les héros de Dhôtel – à la ressemblance de son créateur – ne peuvent s'empêcher d'errer, de vagabonder, comme s'ils étaient envoutés par la nature et par toute la banalité ou la simplicité qui en fait partie. Philippe Blondeau souligne également à ce sujet que : « quelle que soit la banalité des lieux explorés, ils sont prétextes à une expérience dont le caractère initiatique est perçu par le personnage lui-même » (2003 : 252).

Les personnages semblent aller et venir au petit bonheur la chance mais s'ils errent, ce n'est pas par ennui ou par désespoir : c'est qu'ils espèrent toujours trouver un autre lieu, qui ne correspond pas nécessairement à une destination précise, qui n'est parfois qu'une image, ou un rêve, souvent tout proche de la réalité présente. (ibid. : 259)

Dans le récit de voyage, nous observons que les déplacements des héros à travers l'espace (maritime ou terrestre) s'avèrent être, selon Wladimir Kryszewski, un « obstacle, [un] danger, [voire même une] embûche » (Apud Seixo et Abreu, 1998 : 290). C'est pourquoi ces héros, en quête, prennent parfois de mauvaises décisions au cours de leur parcours initiatique et quelques incidents finissent, inévitablement, par se produire malgré eux et à leurs dépens.

Nos trois protagonistes peuvent soit commettre des erreurs, soit être victimes d'injustice ou faire face à des incidents de parcours, c'est la raison pour laquelle Mircea Eliade fait le commentaire suivant : « toute initiation, de quelque ordre qu'elle soit, comporte une période de ségrégation et un certain nombre d'épreuves et de

tortures » (1957 : 102). En effet, Dhôtel sème les chemins de ses héros d'embûches qui déclenchent des mésaventures et rendent leur voyage initiatique difficile, toutefois, il est clair que celles-ci sont absolument nécessaires à l'apprentissage de l'initié.

Aussi, dans le roman, Florent est-il accusé injustement du vol de la chaîne en or qui a disparu. Il part donc à sa recherche, en quête de justice et par là-même prouver son innocence et son honnêteté. Or, c'est un mauvais choix, le fait de fuir et de ne pas s'expliquer fait que les autres le considèrent coupable : « De quoi l'accusait-on ? Il s'en doutait, bien sûr » (MBM : 89).

Dans l'œuvre *L'Île aux oiseaux de fer*, le héros, Julien Grainebis, est victime de plusieurs incidents qui font qu'il est jeté par-dessus bord par son ami Daniel et se retrouve alors en mer et entouré de requins : « A un moment Julien Grainebis aperçut tout près de lui le corps d'un requin (...) » (IOF : 27). Par ailleurs, de nombreuses mésententes entre Julien et les oiseaux de fer viennent compliquer sa situation, ceux-ci voulant, à maintes reprises, l'exterminer. Ces discordes sont causées par notre héros, qui ne respecte pas les règles imposées par les robots et prend des décisions irréfléchies :

Les oiseaux s'abattirent autour d'eux, balançant leurs becs menaçants à la manière des vautours. Sans doute ils ne savaient comment intervenir, pour se jeter sur Julien sans heurter l'enfant, qui n'était pas l'objet de leur colère mécanique. (ibid. : 70)

Julien se crut perdu et regarda autour de lui. (ibid. : 107)

Les péripéties de la nouvelle ne sont pas aussi dramatiques et périlleuses que celles des œuvres précédentes, tout se déroulant, surtout, au niveau psychologique et émotionnel. Deux incidents viennent, néanmoins, compliquer la quête de notre personnage : la rupture de la complicité amoureuse entre notre héros, Roland Darmeaux, et Sylvie, puis l'annulation des fiançailles avec l'autre jeune fille, à la suite d'une décision précipitée et irréfléchie : « Non je ne veux pas me taire. Je suis toujours horriblement désagréable. Mais je voulais te revoir une fois. Va-t'en ! » (AMA : 42).

Une fois surmontées toutes les étapes de son apprentissage, le héros dhôtelien s'aperçoit, plus ou moins tôt ou plus ou moins tard, que son bonheur se trouve là où il a toujours vécu et que la félicité se trouve, en fait, dans les gestes simples, dans la vie quotidienne qu'il mène auprès de sa famille et de ceux qui l'aiment. Les péripéties, les défis qu'ils ont dû affronter l'ont aidé à grandir, à acquérir de l'expérience, à savoir observer ce qui l'entoure et à accepter la réalité, malgré les difficultés et la monotonie

qui l'accompagnent. Dans ce sens, leur parcours initiatique s'achève en laissant place à une nouvelle-même réalité : ils reviennent au point de départ pour ne plus repartir à la recherche d'un bonheur lointain, puisqu'ils l'ont découvert dans le présent.

2 – La re-découverte de soi, le bonheur re-trouvé

Comme le souligne Robert Mauzi (cf. 1960 : 14), en littérature l'idée du bonheur est une source d'inspiration séculaire. Effectivement, la conception de l'idée de bonheur a passionné les philosophes du XVII^e siècle et continue, aujourd'hui encore à susciter l'intérêt de nombreux écrivains, comme le prouvent les œuvres d'André Dhôtel. Robert Mauzi affirme encore que :

Le bonheur est une plénitude de l'âme, qui demeure en deçà des passions, et où règne une raison transparente, mais non point ascétique, gouvernant les jouissances naturelles qui n'impliquent aucun risque de division et rejetant fermement toutes les autres. (ibid. : 21)

La conquête du bonheur est donc un idéal à atteindre, un sentiment unique et personnel que l'individu doit définir selon ses critères de plaisir. Propre à la condition humaine, ce sentiment est amplement utilisé et discuté par philosophes, écrivains, psychologues, sociologues, etc.. Pour André Dhôtel, le bonheur se mérite et s'acquiert par le processus d'apprentissage, par le biais de l'observation du monde, mais également grâce aux expériences de vie, qui fortifient la personnalité et l'âme. Aussi les héros dhôtelien partent-ils en quête de leur identité mais surtout du bonheur :

Le voyage donne à ces romans leur sujet et leur principe d'unité, la matière des péripéties, le rythme ; par lui se révèlent ou s'accomplissent les personnages et, par-delà ces aventures grotesques ou épiques, l'auteur songe à un autre voyage, celui de l'homme pendant son existence. (Bourneuf et Ouellet, 1975 : 99)

Comme nous l'avons vu auparavant, le procédé de déplacement le plus valorisé par Dhôtel est la marche à pied, parce que, comme le souligne Odile Gannier, « Seule la marche à pied permet de connaître vraiment le paysage, et pas seulement les étapes ou les images fugitives. Elle permet d'entrer en communication sereine avec le monde » (2001 : 104). Par conséquent, et parce que les héros dhôtelien portent un regard attentif à leur alentour, la marche à pied leur permet de découvrir et/ou redécouvrir des paysages familiers ou nouveaux, mais principalement de prendre le

temps de chercher dans leur intérieur ce qu'ils pensent avoir perdu ou égaré et, ainsi, se retrouver à eux-mêmes.

Dans ce sens, et en reprenant, en partie, Roland Bourneuf et Réal Ouellet : « (...) le voyage qui ouvre l'espace aux hommes apparaît comme une promesse de bonheur » (1975 : 126). C'est grâce à cette errance donc que nos héros réalisent leur destin, accomplissent leur quête, se re-trouvent, mais aussi ressentent un profond bien-être intérieur. Le bonheur, pour Dhôtel, se construit donc spontanément, par le biais d'un voyage sans destination, d'une errance qui permet à l'âme de vagabonder vers des contrées lointaines, vers un *ailleurs* qui se trouve, en fait, à l'intérieur de l'être lui-même :

Il est, certes, tentant de voir, dans un univers romanesque où le mystère a tant de place, l'expression d'une quête intérieure, d'un itinéraire spirituel qui justifierait le caractère parfois déconcertant des personnages ainsi que la présence d'un ailleurs ou d'un au-delà inaccessible. (Blondeau, 2003 : 56)

Il s'agit bien, au fond, de "neutraliser" l'espace, de l'occuper à titre gratuit et transitoire, comme s'il fallait toujours passer outre, aller vers quelque invisible lumière. Si les lieux sont le plus souvent vides et neutres, c'est finalement que les personnages ont besoin de cette vacuité, au point d'en faire parfois le but véritable de leurs pérégrinations (...). (ibid. : 258)

De façon paradoxale, un sentiment de plénitude envahit nos héros dès qu'ils quittent leur environnement quotidien, mais aussi lorsqu'ils atteignent leur « Graal », c'est-à-dire, leur bonheur. En effet, en partant, en quittant leur quotidien, un dépaysement géographique, mental et cognitif s'opère chez ces derniers. Leur âme n'est empreinte que de sensations et se maintient en état d'alerte pour capter tout ce que la nature lui offre. La reconnaissance une fois effectuée, les héros s'étant rendus compte que le bonheur se trouve à l'intérieur d'eux-mêmes, la sérénité, l'épanouissement s'installent. Par conséquent, les héros partent tous en quête d'eux-mêmes, d'un bonheur perdu, égaré en cours de chemin et qu'il faut avec hâte retrouver. Raymond Christinger souligne à ce propos que :

Pour chaque individu l'univers se compose de lui-même et d'un domaine qui lui est d'abord étranger mais qu'il cherche à maîtriser, physiquement et intellectuellement, par une démarche d'ordre général, éternelle : le besoin de [se] connaître. (Apud Lamas 1997: 453)

Dans son œuvre *Le Récit poétique*, Jean Yves Tadié affirme que le voyage et le dépaysement permettent de représenter mentalement le trajet du voyageur :

Départs sans arrivée, attente de l'inconnu et non des poteaux indicateurs, solitude, malédiction de la révolte (Rimbaud), transgression de l'interdit, quête de l'absolu. Le chemin, dans tous les récits poétiques du XX^e siècle, réveille les routes endormies de l'*Odyssée*, des *Romans de la Table Ronde*, de *Don Quichotte*, des *Récits d'un pèlerin russe*. (Apud Gannier, 2001 : 115)

Dans la littérature, le voyage initiatique, comme épreuve de formation, est fréquent. L'exil est aussi un thème moteur. Le voyage et le retour sont des pièces essentielles du récit, dans lequel, typiquement, un jeune homme apprend ce que c'est que le monde, et se découvre aussi lui-même, dans une situation extrême. Ce n'est que par le retour devant ses pairs et ses juges que le héros se valide comme tel. (Gannier, 2001 : 121)

Tout comme les personnages datant du XIX^e siècle, les héros dhôteliens sont poussés par l'envie de vagabonder et de découvrir le monde, et leur expédition passe par des terres et contrées distantes, mais la satisfaction n'est atteinte que lorsque, finalement, se produit le retour auprès de leur famille. Max Bilen souligne qu' : « Il s'agit, toujours d'un cheminement initiatique : retour individuel à l'origine, passage et renaissance. (Apud Brunel, 1998 : 966). Il ajoute également :

On n'est pas peu surpris de constater que l'initiation du héros mythique, reproduite dans l'itinéraire du personnage romanesque peut être mise en évidence dans le cheminement créateur qu'il est écrit par les auteurs eux-mêmes. Dans un premier temps : impression de chaos ; état d'absence et de manque, égarement, détresse, déperdition de soi, rupture et séparation, solitude, impersonnalité, dispersion ; dans un second temps. A la suite d'un sentiment de renaissance : rassemblement, cohésion, autonomie, allégresse, extase ; enfin, dans un troisième temps : métamorphose, reconnue à la découverte de l'unité. (ibid. : 967-968)

De ce voyage initiatique résulte, incontestablement, un tourbillon de sentiments et de situations permettant aux personnages dhôteliens d'expérimenter « ce sentiment de renaissance » et de prendre, finalement, conscience de la réalité, pour évoluer et apprécier leur existence. Comme le soutient Marguerite Cécile Albrecht :

Alors il devient clair que ces voyages sont davantage des voyages dans le temps de l'intelligence et l'espace du cœur – qu'ils sont la quête toujours recommencée de nos expériences, de notre recherche de l'idéal. (Apud Baudry, 1996 : 163)

Par ailleurs, il est intéressant de constater que notre écrivain-voyageur concède à ses protagonistes quelques caractéristiques qui appartiennent au personnage légendaire Dom Juan : le goût pour l'aventure, pour la quête, pour le changement et pour l'évasion. De plus, comme le dit Pierre Brunel : « Don Juan donne l'illusion du changement par sa mobilité » (1998 : 485) et, curieusement, les héros dhôteliens éprouvent ce besoin de changement et décident de partir eux aussi, victimes de ce sentiment, de cette chimère.

Toujours au sujet de ce besoin d'aventures, Eva Thomé nous révèle, sur André Dhôtel, que :

L'aventure... Il y a dans le caractère ardennais à la fois cette sorte de conformisme villageois et une nostalgie de l'aventure... Je retrouve cette nostalgie chez Dhôtel : il veut être ailleurs, il veut toujours être ailleurs. C'est ce qui me frappe, ce besoin d'aventure qui coupe la vie quotidienne, trop quotidienne, ce qui prouve qu'il saisit admirablement le fond villageois qui existe chez nous... (Apud Reumaux, 1979 : 144)

Tout comme Don Juan, qui part en quête d'un idéal féminin, les héros dhôteliens partent, eux, en quête du bonheur, mais le fait est que, dans tous les cas, la découverte du bonheur se trouve associée à un personnage féminin et à la découverte de l'amour. Nos trois héros, lors de leur quête, rencontrent une jeune fille qui va leur venir en aide. Elles ont toutes trois, donc, les mêmes fonctions : celles d'aider le héros à avancer dans sa quête, de lui faire découvrir les effets de l'amour et de, par conséquent, participer à son bonheur. La complicité qui s'établit entre eux est, dès les premiers instants de leur rencontre, évidente, mais les jeunes filles ne vont hanter l'esprit de nos jeunes héros que lorsque surgit un nouveau sentiment : l'amour. Dans ce sens, Marc Eigeldinger ajoute que :

Le personnage mythique, de même que le poète, a revêtu « le manteau voyageur », grâce auquel il accélère le rythme de l'aventure dans l'espace aérien, terrestre et maritime, à la poursuite de « cette femme inconnue » qui se dérobe à lui. (1987 : 27)

Philippe Blondeau partage, lui-même de cette idée :

Dans tous les cas, la femme est d'abord une représentation privilégiée du mystère qui s'impose au héros à un certain moment de son existence. En terme de fonctions actantielles, elle remplit parfaitement son rôle d'objet de la quête et c'est pourquoi, autant le héros dhôtelien est un être simple et sans histoire, autant l'héroïne, bien

qu'évoluant dans la même réalité banale, tend à se constituer comme une image symbolique. (2003 : 162)

En somme, les héros dhôteliens sont tous à la recherche d'un idéal qu'ils pensaient avoir disparu. Toutefois, le voyage initiatique entrepris par chacun d'eux est le témoignage d'une redécouverte de soi, de sensations qu'ils jugeaient avoir perdu, bien que présentes dans la vie quotidienne de l'homme. Dhôtel fait de ses êtres de papier des êtres pleins de rêve, en soif d'aventure, d'amour, mais surtout de liberté. Max Bilen pense, à propos du voyage initiatique, que :

Le poète, à travers un itinéraire initiatique (impersonnalisation, nouvelle naissance, transmutation ontologique) pareil à celui du héros mythique (épreuves, révélation, apothéose) témoigne de la nostalgie en nous d'une aventure solitaire qui entretiendrait constamment en l'homme le besoin de liberté et d'amour, par laquelle l'écriture égalerait la vie, devenue autre. (Apud Brunel, 1988 : 968)

Toujours au sujet de la question du bonheur, Charles Porset défend que : « (...) le bonheur n'est pas un don, mais le résultat d'un effort, de la volonté d'être heureux » (Apud Biondi et al., 1995 : 487). Voilà pourquoi la quête dhôteliennne n'a-t-elle pas pour seul but d'assouvir le désir constant de bonheur des héros, afin d'apaiser leur âme tourmentée, mais également de remettre en cause leur propre existence :

La quête du bonheur se révèle essentielle pour l'homme. Il ne s'agit pas d'un luxe de la réflexion philosophique, mais de la remise en question des raisons même de vivre, de la recherche d'un accord nécessaire entre les exigences les plus primitives, émanant des régions obscures de l'existence, et les aspirations les plus élaborées de la conscience.(...) On verra tout le mal qu'il se donne pour être heureux, et la part d'erreurs et d'égarements qui entravent sans cesse une chasse maladroite : cela, c'est ce qui revient en propre à la liberté humaine. (Mauzi, 1969 : 81)

C'est par le mouvement seul que l'âme est avertie de son existence. C'est dans l'extraordinaire, l'insolite, l'inattendu que l'on vit vraiment. Dès lors, la voie est ouverte à toutes les démesures. Un tel bonheur échappe, par définition, à toute limite. (ibid. :124)

En outre, nous constatons que nos héros sont des personnages réservés et solitaires et que, par conséquent, cette quête, en tant qu'apprentissage, n'est réussie que s'ils comprennent que leur bonheur passe par la relation et le partage avec autrui.

À la fin de leur recherche, ils ne peuvent plus vivre séparés du reste du monde. Jacques D'Hondt explique, à ce sujet que :

La raison en est que tous les éléments qui font partie du concept du bonheur sont dans l'ensemble empirique... Toutefois la revendication du bonheur, même abstrait, est mobilisatrice et chacun la recherche. (Apud Biondi et al., 1995 : 270)

(...) voyager, éprouver les lieux et surtout les gens, mener une sorte d'enquête et procéder à une sélection. La croyance que le bonheur doit se trouver plutôt en un lieu qu'en un autre, induit une conception particulière des relations sociales. (ibid. : 273)

Dhôtel pourvoit donc ses héros de multiples propriétés, mais toutes visent l'obtention d'un même résultat : la re-découverte de soi/la re-découverte du bonheur. Aussi, au cours de leur parcours, traversant chemins, champs ou sentiers, sur terre ou alors en pleine mer, tous partent-ils, sans exception, à la quête d'un absolu. Motivés par une exaltation incontrôlable, ils marchent tous en direction de l'aventure, à la poursuite d'un idéal. Bien qu'éloignés, et le plus souvent égarés, du chemin qui les mène au réconfort de leur foyer, ces derniers s'éblouissent devant le paysage et Dhôtel se complaît à nous le retracer, avec minutie, comme en nous invitant à la contemplation de ces lieux. De plus, coïncé entre le monde réel et le monde imaginaire, le narrateur s'applique à nous évoquer toutes les étapes et les épreuves accomplies par le personnage principal, tous les obstacles survenus durant cette conquête aux effets magiques :

(...) si vous vous mettez en quête vous piquez droit dans des lieux communs : vous cherchez un clocher, un champ, un point de vue... maintenant si vous ne vous attendez à rien, vous serez surpris par des choses insoupçonnables. (Dhôtel, 1999 : 108)

En ce qui concerne la thématique de l'égarement, Marianna Antonella Todero affirme que : « Dans des lieux nuls, où le ciel se joint avec la terre, il est normal que les points de repères se brouillent et que les personnages s'égarer et marchent au hasard » (2006 : 128). Elle ajoute également que « Dhôtel, par sa capacité de superposer l'ici et l'ailleurs peut être catalogué parmi "ces magiciens du regard, qui dans le banal quotidien, s'acharnent à ouvrir des perspectives autres" » (ibid. : 132).

Dhôtel conçoit que le mystère peut surgir au cours d'un événement, d'un rebondissement, à un moment donné de l'action, pour faire du voyage une aventure inattendue. Sandra L. Beckett souligne que : « Aux yeux de Dhôtel et de Bosco, la

démarche poétique elle-même constitue un voyage d'exploration, voire une quête.
" Lorsque j'écris, je pars moi aussi à l'aventure, affirme Dhôtel en 1975 " » (Apud Baudry, 1996 : 141).

C'est pourquoi, désormais, nous allons nous intéresser à l'imaginaire dhôtelien et à ce que nous avons décidé de placer sous la désignation de réalisme merveilleux.

« Tout être humain sans exception porte en lui un mystère qu'il ignore ».

JULIEN GREEN, *Extrait d'un Entretien avec Pierre Assouline*.

V – LE RÉALISME MERVEILLEUX DE DHÔTEL

Au fur et à mesure que nous procédions à l'analyse de nos trois récits, nous remarquons que nous étions constamment pris dans un engrenage où l'insolite et le mystère se trouvaient fusionnés avec le quotidien, transposés dans le réel, qui prenait, à son tour, une dimension féerique.

En effet, Dhôtel plante ses personnages dans le réel, mais il les entraîne progressivement et méticuleusement dans un monde fascinant, où l'étrange vient rompre avec la monotonie du quotidien. Le cadre réel de ses récits disparaît parce que l'auteur a une prédilection toute particulière pour l'émerveillement, c'est pourquoi événements et rencontres aux caractéristiques à la fois étranges et troublantes se multiplient au long de sa diégèse. La narration semble, effectivement, être ancrée dans un monde, en apparence, tout à fait banal, mais, rapidement, le réalisme laisse place à la rêverie pour inviter le lecteur à suivre les chemins de l'inouï.

En effet, Dhôtel se munit de très créatifs et subtiles procédés pour introduire l'insolite dans la diégèse, de sorte que le quotidien et l'imaginaire s'harmonisent naturellement, sans troubler le lecteur. Dans ce sens, il convient de rappeler que le monde « dhôtelland » – concept décerné par Maurice Nadeau – est proche du quotidien, mais que l'approche singulière qui est faite à ce dernier, que l'ingénieux mélange de réalisme – les minutieuses descriptions des décors provinciaux – et de fantaisie – l'intrusion de l'insolite – gère un monde autre. Georges Thinès considère

l'univers dhôtelien : « (...) un monde de rêve dans lequel la réalité et la fantaisie deviennent inséparables » (1996 : 214) et le fait est que le rapport, l'union entre ces deux univers ne provoque aucunement chez le lecteur un sentiment d'angoisse ou de frustration ; face au surgissement de l'insolite, le lecteur réagit naturellement, l'irréel pénétrant, *en crescendo*, dans le réel.

Nous essayerons, par la suite, de déterminer l'univers dhôtelien, de dégager les différentes représentations qui en sont faites et de découvrir les procédés qui déclenchent la transformation du réel, qui participent à la métamorphose du connu, qui permettent de faire voir l'autre côté de la réalité.

1 – Le quotidien aux facettes insolites

De nombreux critiques associent le fantastique aux œuvres d'André Dhôtel, nous estimons néanmoins que plusieurs procédés ne correspondent pas à ceux de ce genre littéraire. Irlemar Chiampi explique, ainsi, le fantastique :

O ponto-chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação intelectual física (medo e variantes), através de uma inquietação literária (dúvidas). (1980 : 53)

Or, la notion de bien et de mal n'est guère présente dans nos récits ; par ailleurs, les sensations que suscitent le fantastique, la peur, l'angoisse, l'horreur et la crainte, ne sont pas déclenchées par nos trois récits ; et enfin, le lecteur ne ressent aucune hésitation lorsqu'il s'agit d'accepter les phénomènes irréels, l'inexplicable. En effet, le fantastique est souvent associé à une atmosphère angoissante, où l'impossible prend place par le biais d'allégories telles que le diable, le vampire, la mort, la folie, l'hallucination, etc.. Dans son ouvrage *L'Art et la littérature fantastique*, Louis Vax insiste sur le sentiment de menace que provoque le fantastique :

L'au-delà du fantastique est un au-delà tout proche. Et quand se révèle dans les êtres policés que nous prétendons être une tendance que la raison ne saurait accepter, nous sommes horrifiés comme devant quelque chose de si différent de nous que nous le croyons venu d'ailleurs. Et nous traduisons ce scandale « moral » en des termes qui expriment un scandale « physique ». (1970 : 54)

Bien qu'accablé sous le poids de l'insolite et de l'étrange, nous soutenons que l'œuvre de Dhôtel ne peut être insérée dans ce genre littéraire ; la présence de

phénomènes singuliers, magiques, merveilleux font de ces œuvres des récits étranges, irréels, mais tout à la fois identifiables. Le réel et l'irréel, le connu et l'inconnu, la réalité et le rêve ne s'entrechoquent pas, mais, au contraire, entrent en communion pour révéler l'autre côté des apparences. Or, l'autre côté de la réalité est une construction imaginaire de l'auteur, une création qui s'appuie sur le connu. Le réalisme merveilleux s'appuie donc sur le visible pour dire l'invisible, sur l'apparence pour montrer le caché, l'endroit pour révéler l'envers. Le lecteur ne s'identifie pas complètement à ce monde étrange, mais celui-ci ne lui est pas complètement étranger, puisqu'il est un reflet du monde réel, du quotidien. Le merveilleux crée, dès lors, cette idée de dépaysement et est un témoignage de la révolte du narrateur envers le monde tel qu'il est. L'auteur prétend donc anéantir le réel, parce que seul le rêve peut rendre heureux. Maria Eugénia Pereira explique, ainsi, cet artifice de la narration :

Le merveilleux est donc toujours une forme de révolte de la part du poète ; récusant le monde tel qu'il se présente à ses yeux, niant les valeurs communément admises, il veut faire naître le rare et l'exceptionnel, procédant, ainsi, à une retranscription de la réalité, à une refonte des valeurs. (2005 : 187)

Par conséquent, et suite aux réflexions présentées ci-dessus, nous considérons que les œuvres d'André Dhôtel appartiennent au domaine du réalisme merveilleux soutenu par Irlemar Chiampi dans son ouvrage *O Realismo maravilhoso*, notion obtenue par celle-ci après une étude minutieuse de deux autres concepts : le réalisme magique et de réel merveilleux.

Or, et afin de mieux faire comprendre notre position, il nous faut, avant tout, expliquer les motifs qui ont fait que nous nous soyons éloignée du réalisme magique et du réel merveilleux.

Le concept de réalisme magique surgit, tout d'abord, en Allemagne, avec Frank Roh, et englobait la production picturale des artistes de la deuxième moitié du XX^e siècle. Cette désignation s'étendit au domaine littéraire et subit d'importants changements une fois arrivé en Amérique Latine et posséda de nombreux défenseurs, tels que Arturo Uslar Petri, Alejo Carpentier et Miguel Ángel Asturias. Toutefois, ces derniers décident, par la suite, d'adapter ce concept à la réalité sud-américaine. Selon Miguel Ángel Asturias :

Las alucinaciones, las impresiones que el hombre obtiene de su medio tienden a transformarse en realidades, sobre todo allí donde existe una determinada base religiosa y de culto, como en el caso de los indios. No se trata de una realidad

palpable, pero sí de una realidad que surge de una determinada imaginación mágica. Por ello, al expresarlo, lo llamo « realismo mágico ». (Apud Chiampi, 1980; 45)

Mais voilà qu'Alejo Carpentier, lors d'un voyage à Haïti, utilise le terme « réel merveilleux » pour décrire la culture du peuple indigène d'Amérique latine :

(...) lo maravilloso comienza de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual ó singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de « estado limite ». (ibid: 33)

Nous pouvons, par conséquent, conclure que la perception du merveilleux chez Carpentier se base sur des faits réels, sur des croyances culturelles et religieuses et non pas sur des artifices de l'écriture. Contrairement à Alejo Carpentier qui limite le réel merveilleux à la réalité latino-américaine, Irleamar Chiampi considère que cette notion peut s'appliquer à toutes les cultures, et être utilisée par tous les auteurs qui s'identifient à ce concept, de par le langage et la créativité littéraire. Ainsi, Chiampi définit le réalisme merveilleux de la façon suivante :

À diferença do mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana.

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição, com o natural. Maravilhoso é o « extraordinário », o « insólito », o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. (Chiampi, 1980 : 48)

Pour elle, le réalisme merveilleux se définit par sa tentative de rendre visible l'étrange, l'anormal, le mystère dans un monde « ordinaire ». Chiampi conçoit que le merveilleux existe, d'une part, dans la réalité et, d'autre part, cette même réalité peut le produit de l'imaginaire et de la fantaisie, qui diffère selon l'écrivain.

En somme, Dhôtel ne peut pas être placé sous la désignation de réalisme magique et de réel merveilleux, puisque celui qui le convient le mieux c'est celui d'Irleamar Chiampi : le réalisme merveilleux.

En effet, il y a une transparence dans le langage de Dhôtel, comme si ce dernier voulait se laisser traverser. L'inclusion, dans le récit, de faits invraisemblables,

ne choque pas, n'ébranle pas et ne perturbe pas le lecteur. Bien que l'insolite puisse surgir dès les premières pages, et sans la moindre hésitation, le lecteur y adhère d'immédiat et ne bascule en aucune façon. Tzvetan Todorov, en parlant du surnaturel, nous dit qu' :

Il existe des récits qui contiennent des éléments surnaturels sans que le lecteur s'interroge jamais sur leur nature, sachant bien qu'il ne doit pas les prendre à la lettre. (1970 : 36)

Des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle. (ibid. : 49)

Hélène Védérine se rapproche de la même idée, lorsqu'elle écrit que :

L'imagination n'est rien d'autre que l'intrusion de l'étrange dans le familier, la position de l'onirique dans le banal, du brouillage dans les évidences. (Védérine, 1990 : 158)

Par conséquent, l'étrangeté des faits ne perturbe en rien la lecture, ne rend aucunement incohérent l'enchaînement des événements. L'existence de ces deux univers, réel et irréel, sont un sujet de discussion pour Charles P. Marie :

L'art d'André Dhôtel consiste à évoquer parallèlement et médiatement deux existences, la *réelle* et l'*irréelle*. Leur combinaison permet le dépassement de la raison. Il nomme cela « un pèlerinage » (« voyage où l'on ne se propose pas un but, mais une absence de but »). (Apud Cesbron, 1998 : 124)

Dhôtel nous transporte d'un monde à l'autre lors des aventures de ses héros, il nous fait basculer d'un univers à l'autre sans que jamais nous ne questionnions la plausibilité de l'histoire racontée. Yves Benot constate que :

On tourne quelques pages, et avant d'avoir bien compris ce qui vous arrive, c'est déjà fait : le monde de la vie de tous les jours, nous l'avons quitté pour un autre tout aussi naturel, mais qui est, finalement, celui des contes... (Apud Blondeau, 2003 : 53)

L'imagination, chez Dhôtel, a pour but de produire du plaisir, d'apporter de l'inattendu au quotidien et de pousser le lecteur à réfléchir sur l'existence, à prendre conscience que la rêverie est nécessaire dans la vie de chaque être humain : « l'imagination est à la fois une manière de se construire et d'échapper à soi » (Védérine, 1990 : 16). C'est pourquoi, dans ses œuvres, le réel et l'irréel se cèlent au

cours de la quête des personnages, les personnages fuyant le quotidien après avoir été bouleversés par un fait inattendu. C'est donc au cours de la quête initiatique que surgit le nouveau monde, que l'insolite intervient pour révéler le côté caché des choses.

Le monde imaginaire est envahi par l'étrangeté, par le mystère, mais le lecteur accepte cette intrusion dans le quotidien et accompagne le héros dans sa quête. Préparée, dès le départ, par le narrateur à accepter tout phénomène extraordinaire, nous ne sommes nullement surprise par l'élément annonciateur qui prend la forme d'une lumière rayonnante (cf. *MBM*, *IOF*, *AMA*). La lumière, symbole du savoir, a ses corollaires – le rêve, la mémoire, l'amour, l'imagination, les émotions, etc. – et c'est pourquoi elle est utilisée par l'auteur pour conduire ses personnages et le lecteur jusqu'aux frontières de l'inconnu, du mystère. Mais arrêtons-nous, quelques instants sur deux regards critiques :

Parallèlement aux jeux de miroirs et de reflets, toute une sémantique de la lumière (« ébloui », « rayonnement », « scintillement », « éclats »...) suggère à la fois l'émerveillement du garçon et une cécité partielle qui oblitère quelque peu l'objet de sa quête. (Meynet-Devillers, 2006 : 111)

La chose la plus frappante pour moi, c'est la lumière, que ce soit celle qui vient du regard des enfants ou une lumière extérieure. Il n'y a pas de différence d'écriture, qu'il s'agisse d'un paysage ou d'un visage... comme si la beauté d'un enfant était un paysage ou comme si le paysage annonçait déjà la venue d'un être privilégié, d'un regard, d'une chevelure. Les rencontres se font toujours par apparition fulgurantes, comme l'éclair dans l'orage avec un éclat au loin. (Reumaux, 1979 : 130)

Cette lumière, qui se révèle une constante dans les trois récits d'André Dhôtel, semble vouloir stagner l'action sur le moment présent et fonctionner comme signe énonciateur d'un nouveau venu dans la trame ou d'un fait qui est sur le point d'arriver. En effet, cette lumière, qui apparaît de nulle part, apaise le cœur des héros dhôtelien de par sa force et son intensité ; agités par leur recherche de l'absolu, de la quête incessante qui leur perturbe l'âme : « C'était comme si une éclatante lumière traversait toutes choses et leurs cœurs, venue de plus loin que les étoiles. Toute une vie. Quelques instants » (*AMA* : 43). C'est pourquoi nous croyons que Dhôtel utilise cette facette fantaisiste, d'une part, pour donner de l'espoir à ses personnages, puisqu'ils s'abandonnent au charme de cet effet magique et, d'autre part, pour éclairer leur chemin vers la vérité :

Une soirée lumineuse d'été. (*MBM* : 80)

(...) l'étendue ressemble à d'impossibles prairies dans une lumière magnifique et pure. (ibid. : 134)

Le soleil éclairait d'une façon bizarre. (...) D'habitude, les moindres objets l'émerveillaient, et rien que de voir le ciel entre les toits ou sur la mer lui donnait une joie immense. (ibid. : 138)

Figure-toi que j'ai vu des paysages avec des lumières comme jamais dans la pluie. (ibid. : 163)

Un soleil éclatant inondait cette cité... Il semblait que ces nuages étaient détournés de leur cours et qu'ils ne pouvaient venir sur la ville radieuse. (IOF : 41)

Mais de temps à autre une lumière vive, presque agressive, comme si les yeux surprenaient ou cherchaient à surprendre un détail secret du paysage. (ibid. : 53)

Il se produit souvent un phénomène étrange lorsque nos regards se perdent dans les mouvements indéfinis de la pluie. Il arrive que soudain on croit voir tomber par le travers une grande nappe de soleil. Florent ne fut pas sans remarquer cette étrange intrusion d'une lumière fausse. (ibid. : 155)

Dans le conte, la lumière semble annoncer que l'île est sous le charme d'un sortilège, comme si cette dernière avait été soumise à un enchantement qui empêcherait toute intrusion anormale. Dans le roman, la lumière transmet, à la fois, de la plénitude et de la tranquillité aux personnages, mais elle annonce également le surgissement d'un événement ou d'un autre personnage. Le lecteur se sent être envouté, comme s'il était sous l'enchantement d'une rêverie, sous un présage.

Nous constatons donc que cette lumière étincelante permet d'illuminer les chemins méconnus que les héros empruntent, comme si le narrateur voulait guider ses protagonistes ; toutefois, il est intéressant de souligner que les effets du brouillard sont là pour brouiller, pour dissimiler l'inconnu. Durant le manque de visibilité, tout peut arriver et, par conséquent, le rythme de la narration ralentit, laissant, ainsi, place au mystère, qui sait même, à un mauvais présage.

Ensemble ils regardèrent les éclairs de cet orage qui fit flamber deux granges à Aigly, cet été-là, et encore le célèbre grand brouillard qui un matin déboucha du fond de la vallée jusqu'à tout couvrir au point qu'on ne voyait rien à dix pas (AMA : 37)

Finalement, Dhôtel, par le biais de cette lueur, concède une sorte d'espoir, donne un moment de bonheur à ses héros. Pendant quelques instants, il donne du

temps à ses personnages pour se délecter du monde environnant, pour prendre conscience de la beauté qui les entourent, comme par enchantement. Ces instants narratifs de l'inouï permettent aux héros de pressentir le bonheur qu'ils croyaient perdu mais qui, en réalité, est devant eux.

Dans ce creux, la lumière était encore voilée, et ce qu'il vit le surpris encore plus que les saules. À trois pas de lui, un visage. Pas un visage ordinaire. Un rayonnement inexplicable. Comme si ce visage était aveugle et cependant emplí de clarté (*MBM* : 70)

Pendant quelques instants il n'y eut plus de pluie. C'était comme si une éclatante lumière traversait toutes choses et leurs cœurs, venue de plus loin que les étoiles. Toute une vie. Quelques instants. Puis la jeune s'enfuit. Il le fallait. (*AMA* : 43)

Ainsi, nous sommes amenée à croire que le narrateur accorde à ses héros un moment de rémission lorsque, lorsque ces derniers se trouvent en présence d'un personnage dhôtelien féminin, dont le rôle consiste à épauler les personnages principaux dans leur quête. Donc, la fonction de cette lumière éblouissante n'est pas seulement d'illuminer les esprits et les chemins des héros, mais également de leur transmettre une énergie positive, de l'assurance, pour les aider dans cette quête incessante au contour magique.

Par conséquent, nous tâcherons d'analyser le monde étrange et féerique de Dhôtel : nous étudierons, tout d'abord, la présence d'un objet magique, puis, l'enchantement qui découle d'une voix singulière et, pour finir, nous réfléchirons sur le pouvoir d'oiseaux peu ordinaires.

2 – Enchantement d'un objet magique : la chaîne en or

Dans le roman, l'enchantement surgit par l'intermédiaire d'un objet magique, une chaîne en or, qui a la faculté de disparaître de la main de son propriétaire sans la moindre raison. Aussi, la fonction de cette chaîne en or est-elle donc de s'éclipser, comme par hasard ou comme par magie, et de ne plus être trouvée par son propriétaire. Afin d'essayer de justifier le mystère qui tourne autour cette chaîne, Dhôtel mentionne ces quelques phrases :

Il faut bien, me direz-vous, une réalité originelle qui ressemble à un objet. Mais c'est au contraire la disparition même de l'objet, de la cause qui crée la merveille. (*Apud Blondeau, 2003* : 276)

Les personnages, par leur nature singulière, participent à la métamorphose des choses, mais ces transformations ne sont possibles que s'il y a intervention de la magie, surgissement de l'insolite. Dhôtel sème donc ces récits d'effets insolites, d'objets aux pouvoirs magiques, de choses jamais vues et crée même des situations anormales :

(...) la chaîne d'or aux deux rubis avait en elle un sort :

- Elle échappe toujours à quiconque. Parfois, elle met à mal ceux qui la possèdent. Ou bien elle vous jette dans des ravissements extraordinaires. On ne peut rien y comprendre d'aucune façon. (*MBM* : 148)

Ainsi, en recourant à une chaîne qui est dotée du pouvoir magique de disparaître, Dhôtel nous met en face de deux mondes distincts : celui que nous côtoyons, et qui est réel, et celui qui est créé par notre imagination, et qui est étrange, où tout peut donc se passer. Ainsi, bien que cette chaîne soit un objet réel, puisqu'elle fait partie de la vie quotidienne, elle dévoile également un autre monde par ses caractéristiques insolites. Il est, par conséquent, fréquent que les héros dhôteliens se retrouvent face à des situations incroyables, insolites, qui, selon Tzvetan Todorov, seraient « Tout au plus [...] des événements étranges, des coïncidences insolites » (1970 : 32). Néanmoins, notre héros n'est point tourmenté par le surgissement de ce fait surnaturel et nous finit même par penser : « J'en vins presque à [y]croire » (*ibid.* : 35).

De plus, lorsque Florent prend connaissance de cette histoire surprenante, il est sous l'effet du charme puisqu'il a été envouté par toutes les péripéties qui ont surgi autour de cet objet, à la fois si ordinaire et si précieux, mais également si mystérieux. Dhôtel dépeint un univers étrange et onirique dès les premières pages de son œuvre : « Depuis ce temps, la chaîne d'or, paraît-il, voyage à travers le monde » (*MBM* : 21).

Mais Florent se demandait comment avait disparu cette chaîne d'or toute pareille à celle de la légende. Il lui semblait que le monde changeait soudain, à cause d'un mystère impénétrable. (*ibid.* : 90)

Ce qui me tracasse, c'est que le destin a voulu que cette chaîne ne puisse être gardée par un autre que son propriétaire légitime. (...) Par ailleurs, si quelqu'un réussissait à la retenir jalousement (...) il lui arriverait malheur. (*ibid.* : 19)

Effectivement, le mystère autour de la chaîne suscite la curiosité des personnages et permet de susciter le désir, voire même le plaisir, du lecteur puisqu'il va vouloir satisfaire sa curiosité et poursuivre l'aventure page à page :

Thomas défendit son bien avec vigueur et, en un instant, la chaîne échappa aux doigts de l'un et de l'autre. - Comme si ç'avait été une sorte de serpent, dit Thomas, et Norbert en a été aussi étonné que moi-même. (MBM : 39-40)

Il suffit de lancer une parole malheureuse, comme je l'ai fait naguère, et Dieu sait ce qui peut s'ensuivre, Dieu sait quels événements féeriques. (ibid. : 53)

Je vais te montrer quelque chose d'extraordinaire. (...) - J'ai perdu la chose.- Qu'est-ce que c'était ? - Je ne peux pas te le dire. Tu ne le croirais pas. - Une chaîne en or, dit Florent. (ibid. : 99)

Mais Jonas semblait estimer qu'on était en plein conte de fées et que ce n'était pas la peine de chercher à en sortir. (...) Les événements nous obligent à croire que nous avons affaire à un bijou merveilleux. (ibid. : 103)

C'était vraiment une chaîne d'or fantôme. Mais elle était inoubliable. (ibid. : 114)

Bien sûr, il y a quelque chose d'inexplicable. (...) Bien sûr, il y a quelque chose qu'on ne comprend pas avec cette chaîne d'or. (ibid. : 128)

Alors, il me semble que quelque chose va survenir, malgré moi. Le destin, tu sais... Le destin, c'est comme un ange qui veille et qui vous joue un tour fantastique. (ibid. : 166-167)

Par son style, par sa subtilité, par son imagination, Dhôtel parvient à ce que nous nous identifions avec ses héros et personnages, et ce outre la perplexité que peuvent provoquer certains événements. Nous en venons à nous impliquer dans le récit, sans être choquée par le style tout à la fois réaliste et merveilleux. Or, dans le roman, cette chaîne d'or, cet objet magique, peut, de par sa fonction même, être également considérée comme « illusoire », comme une « d'erreur de perception » (cf. Todorov, 1970 : 41). De fait, le héros trouve s'en cesse une explication à la disparition mystérieuse de cette chaîne, comme s'il ne croyait pas totalement à la magie qui domine cet objet.

(...) on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites... (ibid. : 52).

En conséquence, bien que de nombreux personnages de cette fiction considèrent que cette chaîne est magique, le héros Julien, quant à lui, tente de trouver des explications rationnelles à sa disparition, c'est pourquoi, en quête d'une

réponse, il suit les pistes laissées par le narrateur pour l'atteindre et, ainsi, mettre en évidence, outre la présence de l'étrange, le monde qui l'entoure.

Florent considérait Laure et Olivier avec une attention aiguë. Il pensait maintenant à ce garçon au chapeau à plume, qui grimpait le long du rempart. Ce personnage avait pu facilement franchir les barrières de bois qui bordaient le jardin en haut du mur et pénétrer peut-être dans la maison. Que ce fût un jeune voleur, comme c'était curieux ! (ibid. : 90-91)

Par conséquent, le magique dhôtelien se trouve mystérieusement lié à des objets empruntés à notre quotidien, animés par des pouvoirs extraordinaires, propres au monde féérique. Toutefois, dans le cas de la chaîne d'or, un charme semble retomber sur les personnages qui connaissent son histoire et, par conséquent, ils entrent dans son univers étrange et mystérieux et, par le biais du narrateur, invitent le lecteur à voyager, lui aussi, vers un autre monde. Cet objet est le symbole et le témoignage de l'existence d'un autre monde, d'une aventure extraordinaire, le charme maintenant le héros en constant état d'alerte.

Suite à l'étude de l'objet magique, nous nous proposons d'analyser également une situation surprenante, voire même extraordinaire, propre à l'univers diégétique dhôtelien.

3 – L'envoutement d'une voix

Le lecteur, lorsqu'il prend connaissance du conte de Dhôtel, détecte une anomalie, à priori, sans conséquence, qui n'aurait aucune raison pour bouleverser le rapport entre le lecteur et son récit, dans la mesure où, dès la première page, le narrateur présente le fait comme étant banal : « une voix tout à fait désagréable, pas seulement rocailleuse et inégale, mais sonnante faux » (AMA : 29).

Or, par la suite, le narrateur ajoute des détails à la description de cette voix et nous découvrons, alors, qu'elle est insolite et étrange. Au gré de ses fantaisies et en recourant au procédé de la démesure, Dhôtel veut convaincre le lecteur que c'est une voix totalement insolite, impossible à écouter : « Mais la résonnance d'une telle voix était insupportable aux cours les plus solides » (ibid. : 31).

Par conséquent, Dhôtel utilise, à priori, une voix tout à fait banale, mais il y ajoute progressivement, par l'imaginaire, quelques caractéristiques, afin d'envoûter, non seulement les personnages mais, également, le narrateur et le lecteur, celui-ci

éprouvant un profond désir de continuer la lecture pour connaître le destin de ce héros :

Cela faisait penser à un train dont la locomotive se serait arrêtée à chaque instant pour permettre à tous les wagons de s'entrechoquer. Dans les meilleurs moments, c'était comme de la vaisselle jetée contre les murs, je n'exagère pas. Il arrivait à des dames compatissantes de regretter qu'un jeune homme assez bien fait à tout prendre eût un défaut si atroce qu'on pouvait le compter au nombre des erreurs de la création. (ibid. : 30)

D'après Gaston Bachelard « la meilleure marque de l'émerveillement c'est l'exagération » (1957 : 107), c'est pourquoi, pour insister sur cette étrangeté, le narrateur intervient lui-même dans le récit : « je n'exagère pas » (ibid.). Ce commentaire définit clairement la position que prend le narrateur.

Par ailleurs, pour mieux réussir la description de cette voix aux caractéristiques étranges, Dhôtel insiste sur l'effet insolite de la situation, en ajoutant le phénomène suivant : l'intonation de cette voix anormale se transforme selon le lieu où se trouve le héros. L'espace possède donc la fonction de transformer cette voix, comme par enchantement :

D'ailleurs il suffit de passer d'un pays à un autre pour que les façons d'apprécier la voix changent du tout au tout. (...) Il commençait par siffler, et à sa grande surprise et à celle de ses camarades, ce fut avec une pureté tout à fait extraordinaire. (AMA : 39)

L'insolite, dans cette nouvelle, réside dans le fait que, dans un *ailleurs* proche, le héros dhôtelien acquière le don d'enchanter son entourage, comme par magie, et en conséquence, éprouve une sensation de bien-être. Dhôtel soumet, de la sorte, son héros à une nouvelle épreuve en le basculant d'une situation extrême à une autre. Rejeté par les autres parce qu'il est un être avec une voix étrange dans un monde ordinaire, aux yeux du lecteur, le héros dhôtelien apparaît naturellement comme un être capable de charmer tous ceux qui l'entendent, comme par magie, dès qu'il arrive dans un autre lieu. À propos de l'enchantement, Maria Eugénia Pereira déclare que :

L'enchantement se produit, comme nous l'avons vu, grâce au langage discursif, puisque ce dernier joue sur la discrétion, sur la simplicité pour capter le lecteur, pour lui faire croire qu'il avance dans le connu, dans le familier, dans le quotidien. Il se laisse envoûter par cet effet du discours et il avance confiant dans les composantes diégétiques, alors que le langage s'efforce aussi « de dépasser les données immédiates du réel et de suggérer, derrière ses sens propres, des

significations secondes et des réalités qui donnent aux premières une profondeur inédite, instrument de dévoilement et d'occultation mêlés. » (2005 : 388)

Cette faculté étrange nous plonge dans un univers merveilleux, et nous pouvons d'ailleurs établir un parallélisme entre cette voix et celle des sirènes qui ont, elles aussi, la faculté de séduire les hommes, de les envouter par leur voix mélodieuse. Réalité et légende se croisent pour créer un être singulier, situé au carrefour de l'être de chair et de l'être des songes. Le chant des sirènes envoutait les hommes au cours de leur voyage en mer, comme la voix de Roland séduit tous ceux qui l'écoutent.

Tout d'un coup, il avait acquis un timbre de voix qui vous enchantait par sa douceur et son âpreté mêlées. Peu à peu, il devient même presque célèbre. (AMA : 39)

Par le rapprochement au mythe ou à la légende, le narrateur offre à ses héros, et par la même circonstance au lecteur, ce dont ils ont besoin : une histoire, une croyance extraordinaire, qui développe en eux le rêve, l'imagination, l'envie de s'évader du quotidien. Ce besoin de fantaisie traverse donc, outre les époques, les âges.

Par le bais de l'absurde, le narrateur prolonge l'ambiguïté de la situation dans le but de sensibiliser, de capter le lecteur, mais également dans le but d'anticiper le dénouement de cette fiction : « Seigneur, dit-il, Seigneur, veuillez que ma voix se détraque et mettez-la en morceaux, plutôt que de me forcer à parader et à faire l'âne... » (AMA : 41). C'est pourquoi le narrateur recourt à ce supplice, pour permettre à son héros de rétablir l'ordre des choses et d'annuler, ainsi, tout passage de l'absurde. Nous constatons donc que le héros dhôtelien retrouve sa particularité sans que celle-ci ne perturbe ni ce dernier ni le lecteur, puisque tous deux sont déjà familiarisés avec l'intonation de cette voix singulière.

Cette épreuve initiatique est emprunte de symbole puisque, en acceptant le handicap, le héros façonne son propre caractère, dans la mesure où cette voix symbolise le passage de l'adolescence à l'âge adulte :

Il s'émerveilla de pouvoir tout expliquer par une simple mimique, sans être sûr toutefois qu'on le comprenait parfaitement. (ibid. : 42)

Il dit (...) qu'il a eu son temps de gloire étant facteur des postes à Aigly, enfin que tout cela est perdu et ne peut pas être perdu. (ibid. : 43)

Par conséquent, à la fin du récit, le narrateur ajoute qu'après maintes épreuves, quelques erreurs de parcours, le héros dhôtelien achève son apprentissage.

L'insolite de la situation se trouve dans le fait que Roland, en cherchant à fuir à sa destinée et à sa condition, finit par se rendre compte que le courage consiste à s'accepter.

Voyons, maintenant, un dernier aspect du monde irréel dhôtelien : la présence d'extraordinaires oiseaux robotisés dans le conte *L'Île aux oiseaux de fer*.

4 – Sous le pouvoir du mécanique : les oiseaux de fer

Dans les récits dhôteliens tout phénomène étrange se caractérise par une intrusion insolite dans le cadre de la vie réelle. Dans *L'Île aux oiseaux de fer*, la diégèse est envahie par des êtres de papier étranges. En effet, des oiseaux extraordinaires, en fer, sont insolites dans une histoire qui a commencé par être banale. Or, ces oiseaux mécaniques ne perturbent en rien notre héros dhôtelien, qui passé l'effet de surprise, accepte naturellement leur présence – mais n'accepte pas leur pouvoir de destruction :

Quels étaient ces oiseaux qui tuaient les requins ? Jamais il n'avait entendu parler d'une semblable affaire. (*IOF* : 27)

Ces oiseaux étaient gris et ne semblaient porter aucun plumage. Leurs ailes repliées paraissaient fragiles et légères. Leurs becs pointus avaient la couleur de l'argent et leurs yeux étaient comme des yeux de verre. Julien s'approcha de l'un d'eux et celui-ci s'écarta avec un battement de ses ailes qui bruissaient comme de l'acier. « Des oiseaux de fer », murmura Julien. (...) c'était là des sortes de jouets mécaniques... (*ibid.* : 28)

Gilbert Durand explique que : « Dans une centaine de cas l'être surnaturel néfaste est un animal ou un ogre. Dans 5 cas seulement cet animal est un oiseau, alors que dans 13 cas l'oiseau est un messenger bénéfique » (1992 : 98). Les oiseaux, dans ce contre, ne présagent rien de positif, dans la mesure où ils sont mécaniques, ils sont faits de fer.

Ils annoncent, d'une part, un bon augure, puisqu'ils sauvent le héros de la mort lorsque, en pleine mer, celui-ci est entouré de requins et, d'autre part, un mauvais augure, ces créatures néfastes étant prêtes à tuer pour faire respecter l'ordre sur l'île.

Dans la mythologie grecque, les dieux apparaissaient fréquemment sous la forme animale de l'oiseau pour passer inaperçus dans le monde des humains. Edith Perry met d'ailleurs en évidence que : « En abordant l'île, Julien se croit d'abord dans

une contrée vouée aux sortilèges, (...), un lieu qui promet une incursion dans le monde de la fable » (2006 : 79). Mystérieuse inspiration, l'île est donc propice aux incantations et aux envoutements. Elle est délimitée par la mer et, par conséquent, elle est propice à l'aventure et à la découverte de l'inconnu.

La barque s'arrête juste devant lui. Il n'y avait personne dans cette barque. (...) Julien ne doutait pas d'être arrivé dans une contrée vouée aux sortilèges. (...) Aussitôt que Julien se fut installé à son gré, le moteur reprit son régime, et la barque docile fit une volte et se dirigea vers la terre. (*IOF* : 29)

Pas plus que sur la barque il n'y avait pas de conducteur. (*ibid.* : 30)

Malgré le fait que l'étrangeté qui domine le conte se doive à la physionomie des oiseaux, qui sont tout droit sortis de l'imaginaire dhôteliens, il n'en demeure pas moins vrai que l'auteur parsème le décor du récit bref d'éléments oniriques afin d'intensifier l'univers fantaisiste. Dhôtel, contrairement à la représentation mythique de l'île, nous donne à connaître un morceau de terre aride, infertile, à la couleur rougeâtre :

Une terre rougeâtre sans le grain minime d'un caillou, et avec de rares pousses parasites ici et là. « Voici encore un mystère », pensa Julien. (*ibid.* : 53)

De plus, outre l'absence de certains objets sur l'île, « Pas de miroir » (*ibid.* : 48), « Pas un arbre » (*ibid.* : 52) ; nous remarquons également qu'il n'y existe aucune émotion chez les hommes qui l'habitent. Le monde nous apparaît donc insolite, et surtout parce qu'il est totalement robotisé : « Nous supprimons dès leur naissance tous les sentiments inutiles » (*ibid.* : 63) ; « Bientôt vous épouserez une fille qu'on vous désignera... » (*ibid.* : 64) ; « Pas d'amour » (*ibid.* : 73) ; mais aussi le droit de penser : « Pas de religion » (*ibid.* : 78) ; « Quelle fantastique aventure les obligeait à ce silence, ou quelle morale ? » (*ibid.* : 60). Dhôtel, dans ce récit, supprime tous les éléments qui caractérisent l'homme : les sentiments, le droit d'agir et de penser et la liberté. Mais le héros ne se soumet pas à la volonté des robots et ceux-ci l'aident même à comprendre quel est l'objet de sa quête.

En guise de conclusion, nous pouvons accepter le fait que les trois récits dhôteliens s'appuient sur le réel, mais se fondent aussi sur des idées, des souvenirs, voire même des mythes et des légendes, puisque l'imaginaire fait partie de notre vie, de notre routine. Christine Dupouy, en reprenant, en partie, les idées André Dhôtel explique que :

[...] La féerie est présente dans le réel : c'est ce que j'ai découvert grâce aux champignons par exemple. [...] Pour trouver la féerie, il ne faut pas lever la tête vers le ciel, il faut d'abord fouiller le réel (...). (2006: 9)

Et Hélène Védrine ajoute quelques détails de plus :

Dans ce cas, l'imaginaire apparaît comme une condition indépassable de la vie en société : le mythe ordonne la réalité, mais il ne fonctionne que dans le cadre de la croyance. (1990 : 10)

C'est pourquoi nous pouvons considérer que les représentations de l'insolite sont reçues spontanément et vivement par l'âme du rêveur. Le monde de la fantaisie ne peut être découvert qu'en fouillant dans le réel ce qui s'y trouve caché, qu'en essayant d'obtenir la connaissance de soi et du monde : « La fonction de l'irréel garde l'homme de la brutalité du monde, élargit le moi du cosmos, réconcilie l'intimité et les forces de la nature » (Védrine, 1990 : 130). Aussi, pour atteindre le bonheur, les héros dhôteliens doivent-ils prendre conscience de la réalité environnante, accepter leur condition mais surtout comprendre que la magie se trouve dans les petites choses de la vie et non pas dans un *ailleurs* lointain.

Monique Venot Petitet nous fait observer que :

Dans les romans d'André Dhôtel, le sentiment de l'absurde prend naissance au fil des pages, souvent dès la première, mais d'une manière si fugitive, si légère, qu'il peut passer inaperçu. (1996 : 87)

Il y a chez André Dhôtel un refus de la systématisation. C'est donc une manière discrète, apparemment hasardeuse, qu'il utilise le procédé de l'absurde. (ibid. : 88)

CONCLUSION

Parvenue au terme de notre objet d'étude, nous pouvons donc défendre que le réalisme merveilleux est présent tout au long des récits dhôteliens, brisant les limites qui séparent le réel et l'imaginaire afin que ces deux concepts s'harmonisent et se mélangent dans l'intrigue. Le lecteur, convié à participer à l'histoire, se trouve en mesure de délimiter ces deux univers, le réel et l'irréel, ces deux chemins qui le guident vers l'inouï et qui coexistent en harmonie dans les récits sans le dépayser. Ainsi le réalisme merveilleux et le réel en présence révèlent cette réalité dissimulée que cherchent inlassablement les héros dhôtelien, en donnant du sens à leur quête identitaire. Grâce à l'univers de la fantaisie et à l'insolite, le réalisme se transforme comme par magie et permet ainsi aux personnages dhôteliens d'atteindre cet objet de quête : le bonheur retrouvé. Ainsi nos trois sujets d'analyse révèlent le monde féérique d'André Dhôtel, visant à enchanter quiconque se laisse guider sur les chemins de l'étrange, concédant au quotidien des instants magiques.

En ce qui concerne le gigantesque panorama de personnages, nous discernons qu'ils sont presque tous quelque peu complexes et possèdent un problème d'ordre existentiel. L'esthétique autour du caractère énigmatique des personnages dhôteliens en fait des êtres complexes, parfois insaisissables, inconstants, agités malgré eux, mais surtout attachants, remplis de candeur, possédant une simplicité démunie d'ambition et souvent victimes du destin et de l'incertitude. C'est pourquoi, ces

derniers sont sans cesse poussés à partir en quête, sans trop savoir pourquoi, ni comment l'atteindre. Ils nous conduisent à travers les routes, les champs, les villages, dans une atmosphère débordante de mystère et de merveille. Par la vie banale de ses personnages, l'écrivain nous emporte vers un autre monde, chargé d'étrangeté et de réalité. Des fugues soudaines, en passant par la passion de ses protagonistes, tout se mélange dans la plus grande simplicité, l'auteur soulignant ainsi son goût pour les individus et l'importance qu'il accorde au statut de l'humain.

De plus, dans chaque récit, le temps joue son rôle dans l'ancrage du réel. De même l'espace dhôtelien, proche de notre quotidien, tient sa force du réalisme de ses descriptions afin de ne pas perturber le lecteur et en permettant qu'il s'identifie à ces espaces, similaires à ceux de son entourage. Les lieux qui tiennent tant à cœur l'écrivain sont, eux aussi, une source d'inspiration : la campagne des Ardennes, les petites villes provinciales, la nature, tous y figurent. C'est pourquoi derrière les villes réelles surgissent celles qui se trouvent cachées par la fiction, d'où la présence de celles qui sont imaginaires qui, de par la ressemblance de leur nom, inspirent l'univers de l'innocence, de l'enfance, si représentatif à Dhôtel. Néanmoins, n'oublions pas de mentionner les espaces qui se situent au bord de l'eau, comme cette fameuse île où vivent des oiseaux de fer. Fréquemment le héros dhôtelien en présence de ces lieux y subit de rudes épreuves, parce qu'effectuant un apprentissage initiatique, un cheminement conduisant du passage qui va de l'enfance ou de l'adolescence à celui de l'âge adulte. Ces espaces nous mènent sans cesse vers un *ailleurs*, parsemé d'événements insolites, où les personnages dhôteliens semblent vouloir faire suspendre le temps, dans l'attente du surgissement d'un fait ou d'une rencontre.

De même, l'espace temporel est également centré sur le réel, dans la mesure où il respecte une chronologie délimitée et progressive, marquée par le passage des saisons, celles-ci étant minutieusement décrites afin de rendre vraisemblables les instants vécus par les personnages dhôteliens et le décor. De ce fait, en faisant usage de références spatio-temporelles semblables à celle du temps réel, le surgissement de l'insolite dans le récit est perçu naturellement par le lecteur, comme pour le faire participer à la trame.

Le monde de Dhôtel s'inspire d'itinéraires réels pour établir le voyage de ses personnages. En effet, par le biais d'allées et venues incessantes, qui témoignent de la nature inquiète des héros, Dhôtel pousse ces derniers à partir en quête d'un idéal. Motivés par une pulsion intérieure incontrôlable, les héros dhôteliens partent en route vers l'aventure, parcourent des chemins en quête d'eux-mêmes, dans la mesure où ils remettent en cause leur existence, subissent de multiples épreuves ayant la fonction

de former leur personnalité. Cette quête initiatique, identitaire mène ces personnages à l'égarment et à l'errance, mais également à la rencontre d'autres personnages.

Enfin, André Dhôtel, par la singularité du langage, enchante tous ceux qui découvrent ses œuvres et sans les brusquer, il les emmène vers un monde parallèle, très similaire, en apparence, au quotidien, mais il le parsème de faits merveilleux et étranges. Sans que ces événements insolites ne perturbent les lecteurs, sous le charme, ces derniers acceptent l'intrusion de l'imaginaire comme étant naturelle et s'évadent le temps de la lecture afin de percevoir le sens caché de l'intrigue, en compagnie de personnages uniques et attachants. Dhôtel possède ce goût du partage des choses naturelles qui font partie de notre quotidien et grâce à sa subtilité, par un regard attentif, il nous invite à observer la réalité mais également à rêver d'un monde fait d'exceptions.

BIBLIOGRAPHIE

Afin de faciliter la consultation des références bibliographiques utilisées pour la réalisation de ce travail, nous les avons divisées par sections distinctes : la bibliographie active, la bibliographie passive et finalement la bibliographie générique.

BIBLIOGRAPHIE ACTIVE :

DHÔTEL, André (1970). *La Maison du bout du monde*. Paris : Pierre Horay.

_____ (2002 [1956]). *L'Île aux oiseaux de fer*. Paris : Bernard Grasset, Les Cahiers rouges.

_____ (2003). *Un Adieu, mille adieux*. Paris : Gallimard.

BIBLIOGRAPHIE PASSIVE :

BLONDEAU, Philippe (2003). *André Dhôtel ou les merveilles du romanesque*. Paris : L'Harmattan.

_____ (2006). « Dhôtel citadin ». *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, 95-102.

CESBRON, Georges (1998). *Colloque André Dhôtel – Angers 6 et 7 Décembre 1996*. Angers : Presses de l'Université d'Angers.

CLERVAL, Alain (1975). « Entretien avec André Dhôtel ». *La Nouvelle Revue Française*, n° 270. Paris : Gallimard, 64-70.

DHÔTEL, André (1979). *Terre de Mémoire*. Bruxelles : Éditions universitaires, Jean-Pierre Delarge.

_____ (1980). *L'École buissonnière, Entretiens avec Jérôme Garcin*. Paris : Horay.

_____ (1999). *Ardennes – "Le Pays où l'on n'arrive jamais"*. Tournai : La Renaissance du Livre, Terres de mémoire.

DUPOUY, Christine (2006). « Une Histoire de lieux. Entre Ardennes et Autunois ». *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, 6-14.

JACCOTTET, Philippe (2008). *Avec André Dhôtel*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana.

MEYNET-DEVILLERS, Marie-Pierre (2006). « La Traversée de la forêt ». *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, 103-113.

PERRY, Edith (2006). « Les Romans insulaires d'André Dhôtel, *L'Île aux oiseaux de fer* et *Ce lieu déshérité* ». *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, 69-82.

PIROTTE, Jean-Claude (1983). « Les Pays d'André Dhôtel ». In *Magazine littéraire*, 80-85.

REUMAUX, Patrick (1984). *L'Honorable Monsieur Dhôtel*, Lyon : La Manufacture.

TODERO, Marianna Antonella (2006). « Dhôtel : le chercheur d'un nouvel espace ». *Cahiers André Dhôtel : Les lieux d'André Dhôtel*. Paris : La route inconnue, 116-131.

VAILLANT, Philippe (1999). In **DHÔTEL**, André. *Ardennes : "Le Pays où l'on arrive jamais"*. Tournai : La Renaissance du Livre, Terres de mémoire, 128-129.

WEBGRAPHIE :

<http://www.andredhotel.org/>

http://www.andredhotel.org/avec_dhotel_jaccottet.php

http://www.fabula.org/actualites/andre-dhotel-ou-les-merveilles-du-romanesque_5962.php

http://www.fabula.org/actualites/chr-dupouy-andre-dhotel-histoire-d-un-fonctionnaire_26393.php

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRIQUE :

BACHELARD, Gaston (1978 [1957]). *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.

BACHELARD, Gaston (1943). *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti.

_____ (1991). *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.

BARONIAN, Jean-Baptiste (2000). *Panorama de la littérature fantastique*. Tournai : La renaissance du livre.

BARTHES, R. et al. (1977). *Poétique de récit*. Paris : Seuil.

BAUDELLÉ, Yves (1995). « Poétique des noms de personnages ». *Cahiers de Narratologie : Le personnage romanesque*, n° 6. Nice : Faculté des Lettres et sciences Humaines, 79-89.

BELMONT, Nicole (1999). *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*. Paris : Gallimard.

BERMÚDEZ, L. (1995). « L'Absolu imaginaire : personnages jarryques ». In *Le personnage romanesque*, Cahiers de Narratologie. Nice, n°6, 91-98.

BESSIÈRE, Irène (1974). *Le Récit fantastique, La poétique de l'incertain*. Paris : Larousse Université.

BIONDI, Carminella, et al. (1995). *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises : mélanges offerts à Corrado Rosso*. Genève : Droz.

BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, NRF.

BOURNEUF, Roland, **OUELLET**, Réal (1975). *L'Univers du roman*, Paris : PUF.

BRIX, Michel (1999). *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*. Vol. 13. Namur : Éditions Peeters.

BURGOS, Jean (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Seuil.

BUTOR, Michel (1975). *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard.

CAQUET, Emmanuel, **DEBAILLEUX**, Diane (1996). *Leçon littéraire sur le Temps*. Paris : PUF.

CASTEX, Pierre-Georges (1983). *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti.

CHIAMPI, Irlemar (1980). *O Realismo maravilhoso*. São Paulo : Perspectiva.

DARCOS, Xavier (1987). *Le Moyen Age et le XVI^e siècle en littérature*, Paris : Hachette.

DESBRUÈRES, Michel (1978). *La France fantastique 1900*. Paris : Phébus.

DURAND, Gilbert (1992). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.

EIGELDINGER, Marc (1987). *Mythologie et intertextualité*. Genève : Éditions Slatkine.

ELIADE, Mircea (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, NRF.

FABRE, Jean (1992). *Le miroir de sorcière essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti.

FALCÃO, Ana Margarida, et al. (1997). *Literatura de Viagem narrativa, história, mito*. Lisboa : Edições Cosmos.

FINNÉ, Jacques (1980). *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

FONTENEAU, Françoise (1999). *L'Éthique du silence Wittgenstein et Lacan, l'ordre philosophique*. Paris : Seuil.

GANNIER, Odile (2001). *La Littérature de voyage*. Paris : Ellipses.

GAITHIER, Guy (1977). *Villes imaginaires. Le Thème de la ville dans l'utopie et la science-fiction (littérature, cinéma, bande dessinée)*. Paris : Cedic.

GENETTE, Gérard (1966). *Figure I*. Paris : Éditions du Seuil.

_____ (1969). *Figure II*. Paris : Seuil.

_____ (1972). *Figure III*. Paris : Seuil.

_____ (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.

GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale recherche de méthode. Langue et Langage*. Paris : Larousse.

GRIVEL, Charles (1992). *Fantastique-fiction*. Paris : PUF.

HAMON, Philippe (1983). « Héros, héraut, hiérarchies ». *Romanica Wratislaviensia* XXII. Paris, N° 690, 13-25.

HAMON, Philippe (1983). *Le Personnel de roman*. Genève : Librairie Droz.

ISSACHAROFF, Michael (1976). *L'Espace et la nouvelle*. Paris : José Corti.

JOUE, Vincent (1995). « Le Héros et ses masques ». *Cahiers de Narratologie : Le personnage romanesque*, n° 6. Nice : Faculté des Lettres et sciences Humaines, 249-255.

MARGOLIN, Uri (1995). « Le Personnage narratif : représentation, motivation, vraisemblance et réalisme ». *Cahiers de Narratologie : Le personnage romanesque*, n° 6. Nice : Faculté des Lettres et sciences Humaines, 287-294.

MATAMORO, Blas (1989). « Historia, mito y personaje ». *Cuadernos hispano-americanos*, n°467. Madrid, 41-55.

MAUZI, Robert (1960). *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*. Paris : Armand Colin.

MELLIER, Denis (2000). *La Littérature fantastique*. Paris : Seuil.

MIRAUD, Jean-Philippe (1997). *Le Personnage de roman genèse continuité rupture*. Paris : Éditions Nathan.

MILNER, Max (1982). *Le Fantasmagorie*. Paris : PUF.

MONDADA, Lorenza (2000). *Décrire la ville, La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*. Paris : Anthropos.

LABUDA, Aleksander Wit (1983). *Le Personnage dans la lecture "réaliste"*. *Romanica Wratislaviensia* XXII, N° 690. Paris , 24-47.

PERROT, Jean (1976). *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*. Paris : PUF.

PICARD, Michel (1989). *Lire le temps*, Paris : Minuit.

POUILLON, Jean (1983). *Temps et roman*. Paris : Gallimard.

PROPP, Vladimir (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.

REUTER, Yves (1991). *Introduction à l'analyse de Roman*. Paris : Dunod, Bordas.

RICOEUR, Paul (1984). *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.

_____ (1984). *Temps et Récit 3. Le temps raconté*. Paris : Seuil.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2002). *Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

SEIXO, Maria Alzira, **ABREU**, Graça (1998). *Les Récits de voyages Typologie, historicité*. Lisboa : Edições Cosmos.

SELLIER, Philippe (1970). *Le Mythe du héros*. Paris : Bordas.

STEINER, George (1969). *Langage et silence*. Paris : Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.

_____ (1971). *Poétique de la prose*. Paris : Seuil.

VASCONCELOS, Laura Pães de (2001). « A Visão e o tempo na narrativa hagiográfica: O Conto de Amaro ». In *Sobre o tempo secção portuguesa da AHLM, Atas do IIIº colóquio*, Ponta Delgada, 325-355.

VAX, Louis (1970). *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris : PUF.

VÉDRINE, Hélène (1990). *Les Grandes conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre et Lacan*. Paris : Librairie Générale Française.

WEISGERBER, Jean (1978). *L'Espace romanesque*. Lausanne : Éditions L'âge d'homme.